

## **Réitération parodique la marque du carnavalesque**

La composition en miroir d'une œuvre telle que *Continental Drift* permet de mettre au jour l'existence d'un rapport de réduplication-distanciation entre ce que nous

---

<sup>529</sup> Au cinéma, l'idée de contre-exil se traduit parfois par la présence d'un plan très caractéristique par lequel les personnages de road movie en viennent à croiser en sens inverse un groupe de migrants. Il en va ainsi dans *Exil* de Tony Gatlif. Le couple dont il est question cherche à rentrer en Algérie afin de retrouver ses origines et en vient à passer la frontière clandestinement à rebours d'un mouvement de foule regroupant des familles fuyant la misère. Le titre ne fait pas référence au trajet effectué par les personnages mais plutôt à l'exil de la génération précédente, venue s'établir en France et qui s'est coupée de ses racines.

considérons comme un road novel et une seconde forme romanesque, qui tiendrait dans ce cas précis de la littérature d'exil. La mise en relation constante de ces deux parcours de vie permet l'établissement d'un discours critique, l'histoire de Bob Dubois apparaissant finalement comme une version déformée et édulcorée de celle de Vanise. Or, nous allons voir que l'ensemble des œuvres représentatives de notre corpus reposent justement sur la présence plus ou moins manifeste d'un hypotexte relevant d'une autre catégorie de récit d'errance, dont on retourne certains des poncifs comme pour mieux s'en démarquer. En ce sens, il est possible de considérer que le road novel et le road movie tiennent de ce que nous avons choisi d'appeler une réitération parodique, dont il conviendra d'explicitier le mécanisme.

## **A. Le récit de la route comme réitération parodique**

### **1. Présence d'un hypotexte au sein du récit de la route**

*Continental Drift*, avec sa structure bipartite, permet à notre avis de révéler un trait fondamental du récit de la route : son rapport avec d'autres récits d'errance qu'il absorbe et conteste d'un même mouvement. Nous avons exposé plus haut les raisons qui nous ont poussé à travailler sur trois aires géographiques particulières : les États-Unis, l'Allemagne ainsi que le Canada et notamment sa partie québécoise. Or, il est intéressant de constater que, sans que cela ne constitue une règle, les hypotextes sous-tendant les différentes œuvres de la route à l'étude relèvent parfois de traditions artistiques propres à chacune de ces régions : ainsi, les récits de la route américains pourront s'inspirer de la figure du cow-boy ou du hobo ; le corpus allemand puisera volontiers dans le Bildungsroman, tandis que les œuvres québécoises connaîtront l'influence de récits ramenant aux premiers instants de la colonisation française du continent. Il est ainsi possible de mettre au jour dans notre corpus un certain nombre de nuances relatives à l'origine culturelle des œuvres à l'étude.

#### *a. Le corpus américain*

Si le roman de Russell Banks s'établit de façon évidente sur l'entrelacs de deux récits distincts – un road novel et un récit d'exil – dont l'un constitue le pendant dégradé de

l'autre, nous constatons que les œuvres de la route qui composent notre corpus d'étude semblent également se construire en relation avec un autre type de récit d'errance qu'elles contiennent et à partir duquel s'établit une forme de distanciation. Ainsi par exemple, *On the Road*, qui, rappelons-le, constitue en quelque sorte le road novel originel, est d'emblée défini par son auteur comme une version altérée d'un roman picaresque. En effet, dans une lettre datée du 4 juillet 1957 qu'il adresse à son éditeur Malcolm Cowley, Kerouac met de l'avant son projet d'un nouvel opus, dont l'intrigue serait calquée sur le modèle d'*On the Road*. Il précise à son sujet : « It will be another "Road" picaresque<sup>530</sup>. » La référence à une forme littéraire tutélaire est ainsi non seulement assumée mais programmatique. Si l'on repère surtout, dans *On the Road*, une référence aux récits de la Grande Dépression dans lesquels des vagabonds traversent l'Amérique à bord de wagons de marchandise<sup>531</sup>, il est vrai que l'on retrouve, dans le personnage du hobo, quelque chose du picaro : tous deux ont en partage cette même rage de survivre dans un contexte de grande précarité, quitte à employer des moyens illicites pour parvenir à leurs fins. On pense par exemple à la figure de Bertha Boxcar, l'héroïne du roman de Ben Reitman (1937), qui, jetée à la rue à la mort de son père, s'allie à une bande de malfaiteurs et circule clandestinement par voie de chemin de fer pour échapper aux autorités. Et de fait, les différents voyages entrepris par Sal Paradise et Dean Moriarty s'inscrivent dans la lignée des exploits du père de Dean – un vagabond fameux dont l'ombre plane sur l'ensemble du récit<sup>532</sup>. Ce sont les traces de cet homme d'une autre génération que s'efforcent de suivre les jeunes gens, Dean recherchant dans chaque clochard croisé sur le chemin les traits de son géniteur disparu. Cependant, alors que la route constituait la seule alternative pour le vieux Moriarty et qu'il s'y est probablement perdu, les deux protagonistes disposent chacun d'un filet de sécurité : ainsi,

---

<sup>530</sup> Lettre du 4 juillet 1957 à Malcolm Cowley, son éditeur, parlant de *Desolation Angels*. Jack Kerouac, *Selected Letters : 1940-1956*, p. 48.

<sup>531</sup> Laderman note l'importance de la figure du hobo dans *On the Road* : « A related figure comprising the novel's frame of reference is the hobo, symbol of the Depression era who is idealized by Sal and Dean for his unattached, rambling lifestyle, and for the implicit critique of materialism he represents. They embrace the hobo lifestyle as the debris of a failed economic system. » David Laderman, *Driving Vision*, p. 10.

<sup>532</sup> Nous avons d'ailleurs indiqué plus haut que la dernière phrase du texte mentionne ce père mythique dont on ne retrouva jamais la trace : « I even think of Old Dean Moriarty the father we never found. » Jack Kerouac, *On the Road*, p. 307.

Dean s'établit ponctuellement auprès de Camille et de leur petite fille sur les côtes de la Californie, entre deux épisodes de frénésie routière, tandis que Sal se réfugie dans les jupes de sa tante dès que les temps deviennent difficiles. Nous voyons donc poindre cet effet d'édulcoration déjà mentionné au sujet de *Continental Drift* : les protagonistes du roman de Kerouac reproduisent le geste du hobo, dépourvu cette fois du danger et de la nécessité qui le caractérisent initialement. Le terme « Road », que l'auteur associe à l'idée d'un roman picaresque pour évoquer l'originalité de son œuvre, permettrait alors d'exprimer cet élément de distanciation parodique que nous nous efforçons de mettre au jour<sup>533</sup>. De la même manière, nous avons eu l'occasion de montrer précédemment comment *Easy Rider* et les premiers road movies de l'histoire du cinéma se sont appropriés les caractéristiques du western, qu'ils ont remodelées et détournées afin d'établir l'impossibilité de l'utopie américaine. Nous constatons donc que dès ses origines, littéraires et cinématographiques, le récit de la route se construit dans une relation d'absorption et de distanciation par rapport à une autre forme de récit d'errance, dont la quête – que nous pourrions qualifier de « sérieuse » car motivée par des raisons politiques ou par un instinct de survie – est dévoyée et détournée de ses buts initiaux.

*b. Le corpus germanique*

Quoiqu'inscrites dans un contexte culturel sensiblement différent, les œuvres de notre corpus allemand produisent le même effet de mise à distance vis-à-vis d'un récit d'errance sous-jacent, ce qui tend à nous conforter dans notre hypothèse. Ainsi, la trilogie de Wim Wenders, sur laquelle nous nous sommes déjà longuement étendu, semble elle aussi s'appuyer sur un ensemble d'hypotextes à partir desquels s'élabore un discours critique. *Alice in den Städten*, rappelons-le, débute par la relation du périple d'un écrivain allemand le long de la côte Est des États-Unis. Le voyage effectué par Philip Winter a pour objet de le confronter à la réalité du rêve américain et redouble, à quelques dizaines d'années de distance, le mouvement des migrants débarquant à Ellis Island après une interminable

---

<sup>533</sup> À ce sujet, rappelons que le récit picaresque se comprend lui-même comme une parodie de roman de chevalerie, ce qui permet de renforcer l'élément parodique associé dès les origines au récit de la route.

traversée de l'Atlantique. On songe bien évidemment au héros d'*America, America* de Kazan, qui, à l'issue de son périple, découvre la statue de la liberté depuis le pont d'un navire, et perçoit dans ce symbole la fin de son calvaire. L'Amérique représente alors à ses yeux l'espérance d'une vie meilleure, où chacun peut tenter sa chance et accéder à la réussite. Cependant, l'image du Nouveau Monde véhiculée par le film de Wenders est sensiblement ternie et laisse entrevoir le caractère fallacieux du mythe américain : nous renvoyons par exemple à l'abondance de panneaux publicitaires qui dénaturent le paysage ou encore à la télévision qui diffuse en boucle des réclames pour des paradis de pacotille. Il semblerait que la société n'ait rien d'autre à offrir qu'une existence vaine, fondée sur le principe d'une consommation excessive. Devant l'ampleur du mensonge auquel il est confronté, Winter est comme aspiré par le vide et se révèle incapable de créer. Ayant dépensé ses derniers dollars, il décide finalement de rentrer chez lui en Allemagne et, tout comme les motards désabusés d'*Easy Rider* avant lui, il parcourt à rebours le chemin des migrants. À l'instar des œuvres évoquées précédemment, *Alice in den Städten* se construit donc sur un hypotexte relevant du récit d'exil, dont il prend le contre-pied.

Le contenu d'*Im Lauf der Zeit* renvoie pour sa part à deux moments de conquête successifs qui impriment leur marque sur l'histoire allemande. Ainsi, nous avons évoqué plus haut l'omniprésence du spectre de la Seconde Guerre mondiale dans le dernier volet de la trilogie de Wenders. Nous pensons notamment aux noms de village (*Machtlos, Friedlos, Toterman*) qui permettent d'évoquer les horreurs des combats, mais aussi à tous ces symboles du nazisme, qui sont ici détournés de leur fonction première : la croix de fer associée au régime militaire, devenue croix de Malte entre les mains de Bruno Winter ; la jeune ouvreuse rencontrée à la fête foraine qui cache sous sa veste une bougie à l'effigie du Führer, Hitler apparaissant alors sous un jour à la fois kitsch et inoffensif, etc. *Im Lauf der Zeit* se présente alors comme l'écho distancié d'un film tel que *Ich war 19* de Konrad Wolf, dont l'intrigue ramène le spectateur aux derniers instants de la Seconde Guerre mondiale, en avril 1945. Tourné en 1968 sous le patronage de la DEFA, ce récit à teneur hautement autobiographique permet de suivre le parcours d'un jeune allemand de 19 ans ayant passé

sa jeunesse en Russie, et qui retourne dans son pays d'origine en tant que soldat, lors de l'invasion du territoire allemand par les troupes soviétiques<sup>534</sup>. Au fur et à mesure d'un voyage qui dépeint l'avancée de l'armée russe vers l'Ouest, nous assistons, à travers le regard de ce personnage, à la débâcle des nazis et à la chute du III<sup>e</sup> Reich. L'errance du jeune soldat est ici liée à une nécessité d'État – celle pour la Russie d'assurer sa domination sur une Allemagne en perte de vitesse. En ce sens, *Ich war 19* relèverait plutôt de ce que nous désignons par l'appellation de « film de conquête<sup>535</sup> » – au même titre que le western dans la culture américaine – et *Im Lauf der Zeit* en convoque le souvenir tout en faisant montre, à l'égard de cette période, d'une raillerie discrète mais constante. À ce premier récit sous-jacent vient se superposer la représentation d'un autre temps fort de l'histoire, à savoir celui de la Guerre Froide, qui aboutit à la création des deux Allemagnes. C'est en effet la frontière entre la RFA et la RDA que longent les protagonistes du film, sans jamais la traverser. Quoique omniprésente à l'image, cette ligne de démarcation est en quelque sorte banalisée, et sa dangerosité est continuellement donnée à voir sous un jour comique. Ainsi, au cours de la séquence d'ouverture, Robert plonge avec sa Coccinelle dans les eaux de l'Elbe, qui permettent de tracer la séparation entre les deux États, et en ressort piteux et dégoulinant, sous le regard amusé de Bruno. Le geste suicidaire du personnage est ainsi désamorcé par le rire, et le caractère mortifère de la frontière est signalé tout en étant ridiculisé. De la même manière, la boutade lancée par le projectionniste à son partenaire en repérage dans le bunker (« Attention, tu vas te faire tirer dessus ! ») entre en résonance avec la réminiscence des milliers d'Allemands qui ont perdu la vie en tentant de passer le Rideau de fer, mais d'un même mouvement, elle permet de tourner en dérision un péril qui ne semble plus d'actualité<sup>536</sup>. *Im Lauf der Zeit* est donc imprégné du souvenir de récits de

---

<sup>534</sup> Le parcours du jeune metteur en scène aveugle d'Erbesen auf halb sechs présente lui aussi le parcours à rebours, puisqu'il retourne en Russie, la patrie d'origine de sa mère.

<sup>535</sup> On montre à travers le film le déplacement de la frontière, renvoyant à l'étymologie : frontière = ligne de front.

<sup>536</sup> On retrouve alors dans l'œuvre de Wenders quelque chose de *Karbid und Sauerampfer* (1963), une sorte de proto-road movie de Frank Beyer s'intéressant à l'itinéraire d'un ouvrier de Dresde nommé Karl Blücher qui, au lendemain de la défaite allemande de 1945, est envoyé sur les routes par ses camarades en quête de bidons de carbure pour relancer la production de leur fabrique de cigarettes. Karl part ainsi le long de l'Elbe et chemin l'amène à longer les lignes ennemies, où, de part et d'autre du fleuve, s'affrontent russes et

conquête, qui font l'objet d'une forme de détournement et à partir desquels s'établit un commentaire humoristique.

La présence d'un hypotexte est encore plus évidente dans le deuxième volet de la trilogie, puisque, alors qu'*Alice in den Städten* et *Im Lauf der Zeit* étaient des scénarios originaux que nous devons à Wim Wenders lui-même, *Falsche Bewegung* est ouvertement inspiré du *Wilhelm Meister* de Goethe. Le travail d'adaptation et de modernisation de ce Bildungsroman est le fruit d'une collaboration entre le cinéaste allemand et l'auteur autrichien Peter Handke, dont l'œuvre est elle-même traversée par la question de la réécriture, comme nous aurons l'occasion de le constater un peu plus loin. Lors d'un entretien accordé à Hubert Niogret pour la revue *Positif* à l'occasion de la sortie du film, Wenders revient sur les circonstances qui ont donné lieu au projet :

Avec *Faux mouvement*, c'était différent. Cela faisait trois ans que l'on pensait faire une adaptation du *Wilhelm Meister* de Goethe. Tous les deux par hasard, on avait relu le livre de Goethe. On en a parlé et on a eu l'idée d'en faire un scénario, mais on a voulu oublier un peu le roman<sup>537</sup>.

Il y a donc, dès l'origine de ce road movie, l'établissement d'un lien de filiation direct avec un autre récit d'errance, dont on reprend quelques-uns des éléments représentatifs (les personnages de premier plan, le principe d'un voyage initiatique, le découpage sous forme d'entretiens, etc.), mais auquel on apporte un certain nombre d'ajustements qui font basculer *Falsche Bewegung* du côté du récit de la route. Ainsi, par exemple, alors que le roman de Goethe se déploie sur un temps « biographique » (pour reprendre le terme de Bakhtine) relativement long, s'attardant sur l'enfance et la prime jeunesse de Wilhelm, le film de Wenders s'attache à dépeindre un moment de crise rencontré par le personnage.

---

américains. On assiste alors aux derniers jours de la « dévoration » de l'Allemagne par les deux super puissances, et à la mise en place d'un nouvel antagonisme : la Guerre Froide. La frontière est dépeinte ici comme une ligne de front d'un genre nouveau, qui met en évidence un conflit désormais plus politique que militaire, opposant l'Est à l'Ouest, et dont l'Allemagne devient l'enjeu. Voir à ce sujet l'article de Thomas Lindenberger, « On the Road to the New Beginning : History and Utopia in Frank Beyer's *Karbid und Sauerampfer* (*Carbide and Sorrel*) », *Cinémas : revue d'études cinématographiques*, vol. 18, n° 1, 2007, p. 91-107.

<sup>537</sup> Hubert Niogret, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 27.

Celui-ci n'est plus un homme de théâtre mais un auteur à la recherche de l'œuvre de sa vie – dont la quête n'aboutit pas réellement d'ailleurs, puisque la scène ultime sur le Zugspitze est empreinte de doutes. Par ailleurs, le souvenir de la Seconde Guerre mondiale est rendu omniprésent par l'intermédiaire du vieux musicien, dont on apprend qu'il est un ancien nazi, et qui fait l'objet d'un règlement de comptes sur un traversier. L'œuvre de Goethe est ainsi transposée dans le contexte spécifique de l'Allemagne d'après-guerre et est remodelée en fonction des questionnements (celui, par exemple, de la culpabilité) qui habitent la société de l'époque.

*Falsche Bewegung* est donc entièrement placé sous la tutelle du Bildungsroman. L'influence du roman d'apprentissage dépasse cependant le cadre unique de ce film pour s'étendre à l'ensemble du cinéma de la route de Wenders, ce dont il s'ouvre lors de cet échange avec Hubert Niogret :

Question : Au niveau de la référence au cinéma américain, il y a celle par rapport aux « road-movies »... Vous avez parlé à La Rochelle d'un courant de la littérature allemande qui y correspond...

Réponse : Littéralement cela s'appelle les romans de développement (Entwicklungsroman). Ce sont ceux qui parlent surtout de voyages, comme *Wilhelm Meister* qui en fait partie. Il y avait, au 19<sup>e</sup> siècle, toute une série de romans où un jeune homme quittait tout pour trouver tout. Un jeune homme faisait un voyage d'initiation. C'est tout un genre de la littérature du 19<sup>e</sup> avec des descriptions de voyages qui sont autant extérieurs qu'intérieurs. Je ne crois pas que cela existe dans d'autres pays. J'ai rencontré aux U.S.A. une étudiante germaniste qui en faisait sa thèse, et qui m'a raconté que c'était unique dans la littérature mondiale<sup>538</sup>.

Les films d'errance de Wenders semblent ainsi reposer sur le mariage de deux traditions : celle, naissante, du road movie américain, d'une part, représenté entre autres par *Easy Rider*, mais aussi celle proprement germanique du Bildungsroman, d'autre part, qui confère à son œuvre de la route une identité particulière. En transposant en sol allemand ce nouvel objet filmique venu des États-Unis, Wenders tire ainsi le road movie du côté du récit initiatique, conférant au genre cinématographique une dimension existentielle alors encore

---

<sup>538</sup> Hubert Niogret, « Entretien avec Wim Wenders », *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 32.



peu marquée – les premiers opus, quoique empreints d'un sentiment d'absurde, accordant encore une place prépondérante au motif de la course-poursuite. Le roman d'apprentissage constitue donc un texte sous-jacent de *Falsche Bewegung*, dont l'influence se fait également sentir sur les œuvres de la route subséquentes.

Cet effet de mise à distance d'un récit d'errance antérieur, dont nous venons de constater qu'il traverse l'œuvre de Wenders dans son ensemble, imprègne également le travail de Peter Handke, et notamment l'un de ses road novels intitulé *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*<sup>539</sup>, publié en 1997. Ce texte, encore peu commenté, présente un intérêt particulier pour notre recherche, dans la mesure où sa construction repose entièrement sur l'existence d'un autre récit de voyage qui le précède et qui est précisément désigné : il s'agit du roman de chevalerie de Chrétien de Troyes intitulé *Yvain ou le chevalier au lion*<sup>540</sup>, dont le texte de Handke constitue une subtile réécriture. Nous proposons donc de nous arrêter un instant sur le système de correspondances déployé dans l'œuvre de Handke.

*Yvain ou le chevalier au lion* est le troisième roman de Chrétien de Troyes. Il aurait été rédigé entre 1177 et 1181, sensiblement à l'époque de l'écriture de *Lancelot ou le chevalier à la charrette*, avec lequel il constitue une sorte de diptyque, en raison de multiples points de contact entre les deux œuvres. L'intrigue qui s'y déploie pourrait se résumer comme suit : attiré par le récit d'un des chevaliers de la table ronde au sujet d'une fontaine merveilleuse capable de provoquer le déluge, Yvain part à la rencontre de ce prodige et parvient à en vaincre le défenseur. Il tombe alors amoureux de la veuve du gardien, Laudine, qui consent à l'épouser. Cependant, très vite gagné par l'ennui, il demande à sa femme la permission de partir en tournoi. Laudine consent à son départ, mais elle exige qu'il soit de retour auprès d'elle dans un délai d'un an jour pour jour. Pris dans le tourbillon de la vie chevaleresque, Yvain en oublie son serment, dépasse le délai qui lui a

---

<sup>539</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille* [1997], trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2000.

<sup>540</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, trad. Philippe Walter, Paris, Gallimard, coll. « Folio Classique », 2000.

été accordé, et Laudine, blessée, le renie. Fou de douleur, il erre pendant des jours et échoue auprès d'un ermite qui le recueille. Il revient à la vie après cette période de dénuement, et sauve un lion de l'attaque d'un serpent. Il a alors la révélation de son identité et devient le Chevalier au Lion. Accompagné de ce fauve merveilleux, il accomplit alors prouesse sur prouesse, non plus par goût de l'exploit, mais pour venir en aide à ceux qui souffrent ; et à force de courage et de persévérance, il parvient à reconquérir le cœur de sa belle, avec qui il peut enfin couler des jours heureux.

Ce sont également les thèmes de l'amour, de l'errance et de la quête identitaire qui se trouvent au cœur de *Par une nuit obscure*. Il y est question du pharmacien de Taxham, une petite ville enclavée en proximité de l'aéroport de Salzburg. Ce personnage, dont nous ne connaissons jamais le nom véritable, quitte un jour le domicile conjugal, qu'il partage avec une épouse fantomatique, pour une errance muette et sans but apparent. Après un souper dans une auberge, il s'attache la compagnie d'un poète et d'un sportif qui l'entraînent dans leur dérive à travers les Alpes. Ils échouent dans la demeure d'une veuve, qui, pour une raison inconnue, se jette sur le pharmacien et le roue de coups, mais semble exercer sur le personnage un charme irrésistible. Puis les trois compagnons de voyage poursuivent leur périple jusqu'en Espagne, dans un village du nom mythique de Santa Fe, où le poète a jadis connu une femme dont il a eu un enfant. Ils arrivent au moment du carnaval et prennent part aux festivités. Le chemin du pharmacien le conduit ensuite aux frontières de la ville, dans la steppe, qu'il traverse en solitaire, apercevant, de loin en loin, une silhouette qui pourrait être celle de la veuve. Une nuit, le pharmacien vit une sorte de révélation et revient à la civilisation. Il retrouve la veuve, et ensemble, ils traversent l'Europe, jusqu'à Taxham, où le pharmacien reprend le cours de son existence.

En dépit de leurs divergences apparentes et des quelque huit siècles qui séparent leurs compositions respectives, ces deux romans présentent une indéniable parenté, au point où l'on pourrait considérer *Par une nuit obscure* comme une véritable réécriture du récit de Chrétien de Troyes. Le souvenir d'*Yvain* ne cesse en effet de traverser le roman de Peter Handke, et ce, tout d'abord, par le truchement d'allusions plus ou moins directes. Ainsi,

l'œuvre de Troyes est nominalement citée au terme de l'intrigue développée dans *Par une nuit obscure*. Le pharmacien de Taxham, revenu de son périple à travers l'Europe, regagne sa demeure et retrouve le livre qu'il était en train de lire avant d'entreprendre son voyage. Le dernier paragraphe du road novel se lit alors comme suit :

Remonté lire. Lampe de lecture allumée. Un regard sur ses lacets, quelque chose y était entremêlé, jauni, dépassait et frappait le regard : la tige d'une herbe de steppe. Il ouvrit l'épopée *Yvain ou le chevalier au lion*. Où en était-il resté alors ? Il était donc parti si brusquement qu'il avait oublié de mettre un signet<sup>541</sup> ?

Il s'agira de l'unique référence directe à *Yvain*. Cependant, tout au long du roman de Handke, il est constamment fait allusion à « l'épopée du Moyen Âge » (périphrase dont nous savons à présent qu'elle désigne *Yvain ou le chevalier au lion*) que lit le pharmacien de Taxham : « et comme de coutume en été il lut l'une des épopées de chevaliers et d'enchanteurs du Moyen Âge<sup>542</sup> » ; ou bien « Lecture de l'épopée du Moyen Âge<sup>543</sup> » ; ou encore : « Ce matin, il n'avait pas lu le livre, l'épopée du Moyen Âge et c'était comme s'il lui manquait le "pain du matin"<sup>544</sup> ». Comme on peut le constater, cette référence au texte médiéval, dont la lecture est si précieuse au personnage de Handke, devient une sorte de leitmotiv et finit par constituer un point d'ancrage dans le récit des errances du pharmacien. Un pont semble ainsi établi de façon continue entre les deux romans.

Bien plus, Handke instaure un véritable système de correspondances entre le monde fictif de l'épopée et la réalité dans laquelle évolue son personnage. Ainsi, dans un mouvement de transposition, certains éléments du quotidien vont trouver leur équivalent chevaleresque. Il est précisé, par exemple, que la voiture « se cabra une fois, deux fois<sup>545</sup> », comme pourrait le faire la monture d'un homme du Moyen Âge, ou encore, autre passage significatif, que « même la taupe noire morte sur le chemin du retour, le museau pointu de

---

<sup>541</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 215.

<sup>542</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 168.

profil, lui avait rappelé une visièrre de chevalier<sup>546</sup> ». L'environnement du pharmacien semble ainsi interprété à la lumière de l'épopée, et les deux univers en viennent à se superposer, et parfois même à se confondre.

Au-delà de ces allusions répétées à la culture chevaleresque, le lien de filiation qui unit le roman de Handke à celui de Troyes se traduit dans la structure même du récit. Ainsi, il est intéressant de constater que l'œuvre de Chrétien de Troyes, qui puise son inspiration dans ce que l'on nomme la matière de Bretagne, c'est-à-dire un ensemble de légendes, de personnages, de thématiques d'origine celtique (comme le roi Arthur ou la quête du Graal), finit par constituer un cycle – terme emprunté à la littérature épique, mais qui s'applique également à l'organisation romanesque médiévale<sup>547</sup> –, que l'on peut définir comme un ensemble cohérent de récits relatant les aventures de personnages appartenant à une même famille, à un même lignage. On retrouve en effet dans l'œuvre de Chrétien de Troyes les mêmes protagonistes, engagés dans des aventures qui s'entremêlent d'un roman à l'autre. Pour ne donner qu'un exemple, monseigneur Gauvain, neveu du roi Arthur qui détourne Yvain de Laudine pour l'entraîner avec lui dans une vie de tournois, est aussi celui qui est envoyé au secours de la reine Guenièvre dans *Lancelot ou le chevalier à la charrette* ; et *Perceval ou le conte du Graal*, le récit qui fait immédiatement suite à *Yvain*, consacre toute une partie aux exploits de Gauvain. L'œuvre romanesque de Chrétien de Troyes repose donc sur une forme d'intertextualité propre à la littérature de son temps ; intertextualité qui est également l'un des ressorts de *Par une nuit obscure*. En effet, alors que le pharmacien de Taxham parcourt la steppe dans une sorte de périple initiatique, il en vient à croiser des personnages tout droit sortis d'autres récits de Handke. Ainsi par exemple, il est écrit qu'« une fois, il vit au loin, comme sur une piste de la steppe, une silhouette qui traînait un charriot [...]. Le voyageur était un colporteur qui annonçait sa présence par une tige de métal trouée<sup>548</sup> ». Ce personnage typifié, réduit à sa seule fonction de colporteur, appartient

---

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>547</sup> « La mise en cycle est un processus assez général qui touche aussi bien le roman (au 13<sup>e</sup> siècle) que la chanson de geste. » Daniel Couty, *Histoire de la littérature française*, Paris, Larousse, 2002, p. 62.

<sup>548</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 177-178.

bien évidemment au roman éponyme de Handke, publié en 1967<sup>549</sup>. D'autres silhouettes, croisées un peu plus loin, « une jeune femme à cheval, à ses côtés un soldat, presque encore un enfant, l'uniforme passablement déchiré et un homme moyenâgeux<sup>550</sup> » en quête d'un vieil homme, sont sans nul doute les protagonistes de *L'absence*, autre récit d'errance de Handke, composé en 1987<sup>551</sup>. Dernier exemple significatif : pour incarner l'ermite croisé par le pharmacien lors de son errance sur la steppe, Handke convoque le personnage d'Andreas Loser<sup>552</sup>, un « spécialiste des seuils » apparu pour la première fois dans *Le chinois de la douleur*, roman publié en 1983<sup>553</sup>. De la sorte, *Par une nuit obscure* devient le lieu d'un croisement d'itinéraires erratiques, et confère, *a posteriori*, une cohérence à des romans épars, originellement composés indépendamment les uns des autres, les constituant en cycle, à la manière des récits du Moyen Âge. En adoptant cette forme d'intertextualité, le roman de Handke insère ses personnages dans un lignage et affirme plus clairement encore sa parenté avec les romans de chevalerie, dont *Yvain* est ici l'emblème.

Ainsi, ce récit qui intervient tardivement dans la production littéraire de Peter Handke porte les traces, dans ses allusions, dans ses images, dans son intertextualité même, du roman bien antérieur de Chrétien de Troyes – traces qui sont autant d'indices d'une filiation assumée. Mais on ne peut pas encore véritablement parler, à ce stade, de réécriture en tant que telle. Si nous en venons à considérer le road novel de Handke comme un projet de reprise du roman de Chrétien de Troyes, c'est parce que certains épisodes de *Par une nuit obscure* semblent presque exactement calqués sur les passages les plus déterminants de l'intrigue développée dans *Yvain*. Il ne s'agit plus ici d'une simple transposition de péripéties dans notre monde contemporain, mais d'un véritable détournement, et même d'un retournement que nous qualifierions de parodique. Afin d'observer les mécanismes de

---

<sup>549</sup> Peter Handke, *Le colporteur*, trad. Gabrielle Wittkop-Ménardeau, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1969.

<sup>550</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 179.

<sup>551</sup> Peter Handke, *L'absence*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1991.

<sup>552</sup> « Mon narrateur remarqua que l'homme ressemblait à quelqu'un que lui et moi connaissions bien jadis, le professeur salzbourgeois de langues anciennes, disparu, Andreas Loser. Oui, c'était lui. », Handke, 2000, p. 176.

<sup>553</sup> Peter Handke, *Le chinois de la douleur*, trad. Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1986.

ce renversement textuel, nous nous proposons d'examiner quelques moments significatifs qui semblent jouer un rôle structurant pour les 2 romans.

Le premier d'entre eux est l'épisode de la fontaine merveilleuse, qui, on s'en souvient, sert de prétexte à la quête d'Yvain. Sa magnificence soulève l'admiration de tous ceux qui ont un jour l'occasion de s'en approcher : « Quant à la fontaine, vous pouvez me croire, elle bouillonnait comme de l'eau chaude. Son perron, d'une seule émeraude percée comme une outre, était soutenu par quatre rubis, plus flamboyants et vermeils que le soleil du matin se levant à l'orient<sup>554</sup>. » L'apparition de la fontaine est ici liée à une manifestation presque fantastique (« elle bouillonnait comme de l'eau chaude »), et participe du merveilleux, cet étonnement dont Daniel Poirion écrit qu'il « naît de la rencontre avec l'objet d'un désir ou d'une crainte, que la réalité ne peut offrir habituellement<sup>555</sup> ». L'aspect merveilleux, donc surnaturel, de la découverte est ici renforcé par la présence de termes comparatifs (« plus flamboyants et vermeils ») et par la mention de ses riches ornements (des émeraudes et des rubis) qui en soulignent le caractère exceptionnel. *Yvain* semble ainsi reposer entièrement sur ce chronotope propre au roman de chevalerie que Bakhtine définit comme « le monde des merveilles dans le temps de l'aventure<sup>556</sup> ». Dans le roman de Handke, il est également fait mention d'une fontaine, aperçue lors de la première étape du périple du pharmacien et de ses acolytes dans les Alpes. Quoiqu'emblématique, elle ne présente aux yeux des voyageurs qu'un intérêt modéré :

La maison de la femme se trouvait tout de suite derrière une chaîne de collines, qui formait une ligne de partage des eaux. L'eau, de ce côté-ci, coulait vers la mer Noire, de l'autre vers la Méditerranée (affirmait la femme), et deux de ces sources étaient réunies en une fontaine à deux tuyaux et deux bassins dont l'eau coulait dans ses différentes directions vers l'est et vers le sud<sup>557</sup>.

---

<sup>554</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 48.

<sup>555</sup> Daniel Poirion, *Le merveilleux dans la littérature française du Moyen Âge*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1982, p. 4.

<sup>556</sup> Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 300.

<sup>557</sup> Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 79.

L'explication géographique – donc scientifique – semble ici se substituer à ce qui, dans *Yvain*, tenait de l'étrange et du surnaturel. La fontaine conserve, certes, un pouvoir symbolique en se trouvant à la jonction de deux courants, mais tout se passe en quelque sorte comme si Handke avait dépouillé le roman de Chrétien de Troyes de sa magie pour ramener ses éléments aux catégories de l'explicable et du rationnel. Nous constatons par ailleurs que ce moment particulier, emprunté au périple d'Yvain, procède d'un mouvement d'aplanissement de l'espace dans le roman de Handke, dont nous avons vu qu'il était caractéristique du récit de la route. Bakhtine évoque en effet la « verticale médiévale de "l'au-delà" »<sup>558</sup>, mettant en évidence la présence d'une dimension symbolique dans les romans du Moyen Âge. Ainsi, l'espace traversé par les chevaliers ne peut s'affranchir d'une verticalité à valeur spirituelle. C'est cette épaisseur, conférée par l'omniprésence de la merveille et de l'intervention divine, qui est délaissée dans le roman de Handke au profit d'une bi-dimensionnalité éminemment terrestre. Les premiers instants de *Par une nuit obscure* sont d'ailleurs marqués par une description méticuleuse et exacerbée de la géographie de Taxham, de sa topographie dessinée par le croisement de routes et de chemins de fer, au point où la ville ne semble plus qu'un lieu de transit : « Construit à l'intérieur de ce triangle de lignes de transport, accessible seulement par des voies compliquées et des passages souterrains, ce n'était pas seulement à première vue que Taxham semblait être une enclave »<sup>559</sup>. Et si le ciel n'est pas totalement absent de la peinture que nous offre Handke de cette cité sans charme et sans histoire (en effet, il est fait allusion, à plusieurs reprises, aux couloirs aériens qui rayent le ciel de Taxham), il n'a plus rien de mystérieux, puisque, comme la terre qu'il surplombe, il a été entièrement humanisé, et l'on célèbre ses explorateurs. En témoigne la toponymie de la ville inspirée des pionniers de l'aviation, qui rappelle les glorieux moments de la conquête : « La plupart des rues, ou plutôt des voies d'accès de Taxham, ce lieu enclos de haies à cause de l'aéroport limitrophe, ont des noms de pionniers de l'aviation tels que "Graf Zeppelin", "Otto von

---

<sup>558</sup> *Ibid.*, p. 302.

<sup>559</sup> *Ibid.*, p. 14.

Lilienthal”, “Marcel Rebard”, plutôt imposés aux émigrants après la guerre<sup>560</sup>. » Handke semble donc vider cet épisode de roman de Chrétien de Troyes de sa substance magique pour le ramener sur le terrain du connu. On abandonne la verticalité de l’inexplicable, du merveilleux et du divin, pour l’horizontalité de la géographie et l’accessibilité de la science, ce qui constitue le premier signe d’un détournement de l’œuvre inspiratrice.

Survient ensuite la rencontre amoureuse, qui présente de fortes similitudes d’un roman à l’autre. Dans le récit de Chrétien de Troyes, Yvain remporte la victoire sur le gardien de la fontaine et tombe amoureux de sa veuve, Laudine, dès sa première apparition. Informée du décès de son mari, cette dernière est en proie au plus grand désespoir : « Elle était toutefois si éperdue de douleur qu’elle faillit attenter plusieurs fois à sa vie. Elle criait le plus fort possible puis tombait inanimée. Aussitôt debout, comme une folle, elle se mettait à se lacérer, à s’arracher les cheveux et à déchirer ses vêtements<sup>561</sup>. » D’abord furieuse contre le meurtrier de son époux, Laudine finit cependant par se ranger aux arguments de sa dame de compagnie et consent à rencontrer Yvain, dont elle s’éprend à son tour. Les premiers instants de l’amour sont donc ici marqués par les gestes de brutalité de la veuve contre elle-même et par la haine, légitime, de Laudine envers Yvain, l’assassin de son premier mari. On retrouve, dans *Par une nuit obscure*, les mêmes manifestations de violence en prélude à l’amour. Le pharmacien et ses comparses font escale dans cette maison des Alpes, située sur la ligne de partage des eaux, et dont la propriétaire vient de perdre son époux. Aucun mot n’est échangé entre les protagonistes, et soudain, au milieu de la nuit, le pharmacien est réveillé par une apparition, celle de la veuve, dont il est dit qu’ « elle se jeta sur lui et se mit à le frapper. Elle lui donnait des coups violents, de droite et de gauche, des deux poings, elle avait de grosses mains qu’elle serrait pour s’en faire des poings d’homme<sup>562</sup> ». Cette agression semble ici tout à fait gratuite : en effet, nous partageons l’étonnement du pharmacien et aucune justification n’est apportée à la violence

---

<sup>560</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>561</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 69.

<sup>562</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 81.



de cette femme, qui, d'une manière presque parodique – puisque vidée de sa substance – réitère le geste originellement posé par Laudine.

Nous terminerons cette analyse par la mention d'un dernier élément de transposition, également révélateur de ce retournement qu'Handke fait subir au roman de Chrétien de Troyes. À l'issue d'une expérience de mort symbolique, les deux personnages d'Yvain et du pharmacien reviennent à la vie, et leur retour à la civilisation est marqué par une rencontre avec un animal qui devient leur emblème. Durant son périple, Yvain est ainsi amené à porter secours à un lion, en tuant le serpent qui le menaçait. Le lion, reconnaissant, se prosterne et accompagne le héros dans la suite de ses aventures. C'est alors qu'Yvain a la révélation de son identité : « Quand vous serez en sa présence, il vous suffira de dire que je me suis nommé devant vous “Le Chevalier au Lion”<sup>563</sup>. » Cet épisode épique fait l'objet d'une parodie subtile dans le roman de Handke<sup>564</sup>. Ainsi, alors qu'il s'est remis en marche après un long séjour sur la steppe, le pharmacien de Taxham croise un serpent enroulé autour d'un arbre. L'épisode est très bref, mais le symbolisme de la scène ne nous aura pas échappé. « Le seul serpent qu'il vit pendant tout ce temps, long, gros comme le bras, et d'un gris-noir, monta le long d'un tronc de pin d'un gris-noir, s'y glissa et resta suspendu en haut, immobile, exactement dans l'attitude du symbole des pharmaciens<sup>565</sup>. » Si la rencontre avec l'animal ne représente pas le même caractère fabuleux que dans le roman de chevalerie (ajoutons que le serpent croisé par Yvain crache des flammes et ressemble plutôt à un dragon<sup>566</sup>), elle n'en est pas moins importante en tant qu'elle est, elle aussi, révélatrice de l'identité du personnage. L'animal reproduit en effet le fameux caducée des pharmaciens que nous avons coutume d'observer sur les devantures de magasin. Il est d'ailleurs précisé dans l'épilogue : « Ça vient du clan, répondit-il, un clan de pharmaciens. Autrefois, dans les

---

<sup>563</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 156.

<sup>564</sup> Notons également que le roman de Chrétien de Troyes s'inspire très probablement de deux autres récits qui lui servent d'hypotextes. Nous pensons au récit biblique de Daniel dans la fosse aux lions, ou encore à Androclès, ce personnage de la mythologie romaine qui s'était gagné l'amitié d'un lion pour lui avoir ôté une épine de la patte.

<sup>565</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 197.

<sup>566</sup> Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, p. 130.

Hautes Tatras, nous avons même nos propres armoiries<sup>567</sup>. » À l'image des chevaliers d'antan, le personnage voyageur de *Par une nuit* vient donc s'inscrire dans un lignage, qui aurait perdu de sa noblesse, et que nous reconnaissons ici comme la corporation des pharmaciens (l'association professionnelle s'est donc ici substituée aux liens du sang) – lignage dont le blason est un serpent. En s'identifiant à l'adversaire du lion, le pharmacien se constitue ainsi en double inversé d'Yvain, dont il ne reproduit, finalement, jamais les prouesses. Il s'agit là de l'ultime retournement que Handke fait subir au roman de Chrétien de Troyes, transformant le glorieux chevalier en antihéros dont la quête, intime et personnelle, n'a d'autre portée que sa propre individualité.

Il est ainsi possible d'observer tout un système de correspondances évident et assumé entre l'œuvre de Peter Handke et celle de Chrétien de Troyes. Au-delà des multiples allusions à l'épopée médiévale dont est parsemé *Par une nuit obscure*, nous repérons une parenté de structure assurée par un ensemble de points de contact entre les deux textes. Cependant, si le récit de Handke emprunte au roman de chevalerie, il s'en distingue et, pourrait-on dire, le vide de sa substance – le retourne même pour en produire une version dégradée : les actions représentées dans l'œuvre de Chrétien de Troyes (la violence de la veuve à l'égard d'Yvain, par exemple) semblent ainsi reproduites mécaniquement chez Handke, sans véritable raison d'être, au point d'apparaître, à certains égards, comme la résurgence d'une mémoire corporelle détachée de sa causalité, tandis que le pharmacien de Taxham, à travers son emblème et les épreuves traversées, n'est plus que le reflet déformé de l'illustre Yvain.

### c. *Le corpus québécois*

Ce phénomène d'absorption et de distanciation vis-à-vis de récits d'errance antérieurs que nous venons de mettre au jour marque également les œuvres représentatives de notre corpus québécois. Ainsi *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin revisite-t-il le récit de conquête du continent américain, qu'il intègre à sa structure tout en le détournant. Ce

---

<sup>567</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure, je sortis de ma maison tranquille*, p. 221.

road novel de 1988 relate le voyage entrepris par un écrivain nommé Jack Waterman et Pitsémine, aussi appelée la Grande Sauterelle, de la pointe de Gaspé jusqu'à San Francisco. L'homme voyage à bord d'un camion Volkswagen et s'efforce de retrouver son frère Théo qu'il n'a pas revu depuis vingt ans. Quant à la jeune femme d'origine amérindienne, elle erre à l'aventure sur les traces de ses ancêtres. Ils se rencontrent un jour sur un terrain de camping au cœur de la Belle Province, et après avoir sympathisé, ils décident ensemble de se rendre à Gaspé, où Théo aurait séjourné peu avant son évaporation. C'est du moins ce que semble attester une vieille carte postale émanant du disparu – dont l'endos est d'ailleurs intégralement reproduit dans le roman, comme dessiné à la main. Puis, un indice en appelant un autre, les deux personnages finissent par suivre la piste de l'Oregon pour terminer leur équipée sur les traces de Kerouac en Californie, avant d'emprunter des trajectoires divergentes. D'une certaine manière, le périple de Jack et de la Grande Sauterelle est placé sous le signe des grands explorateurs de l'Amérique, dont on tente de reproduire l'itinéraire. Ainsi par exemple, lancés sur la piste de l'Oregon, les deux personnages s'immiscent dans les empreintes laissées par les pionniers : « Ils se mirent à marcher dans les ornières qui partaient du chariot et se dirigeaient vers les montagnes<sup>568</sup>. » On se recueille devant la tombe encore visible d'une jeune américaine, évoquant au passage le souvenir des hommes et des femmes qui ont perdu la vie dans l'aventure :

Elle s'appelait Rachel. Elle avait 19 ans et elle était morte. Probablement du choléra. C'est ce qu'on disait dans *The Oregon Trail Revisited*. On disait aussi que 30 000 émigrants étaient morts le long de la Piste de l'Oregon et que ce nombre correspondait à un dixième des personnes qui avaient tenté leur chance<sup>569</sup>.

Jack et Pitsémine redoublent donc le trajet des colons dans un contexte totalement dépourvu de la nécessité et du danger qui caractérisent cette période de la Conquête de l'Ouest. Dans le confort de leur camion Volkswagen, les personnages se voient épargnés les tourments de la maladie et de la faim, et nous retrouvons dans leur parcours quelque

---

<sup>568</sup> Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, p. 218.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 203.

chose de cette répétition parodique que nous avons mise en évidence précédemment, à l'occasion de la lecture de *Continental Drift*.

Il est par ailleurs intéressant de constater que le geste d'appropriation de l'Amérique par les premiers explorateurs est présenté dans le roman de Poulin par l'intermédiaire de documents qui sont parfois cités explicitement : à y regarder de plus près, *Volkswagen Blues* est en effet constitué d'une constellation de récits fondateurs, qui permettent d'apporter sur cette période de l'histoire un éclairage nouveau. Ainsi, derrière l'écriture indéchiffrable de Théo qui noircit le verso d'une carte postale ordinaire se cache en réalité un extrait de la *Relation originale du premier voyage de Jacques Cartier*, que l'homme aurait copié à partir d'une affiche exposée dans le musée de Gaspé. Les quelques lignes en question sont insérées dans le récit de la façon suivante :

Et le texte, en caractères d'imprimerie, se lisait comme suit :

Le XXIII<sup>e</sup> jour dudict moys nous fismes faire vne croix de trente piedz de hault, qui fut fete deuant pluseurs d'eulx, sur la poincte de l'entrée dudict hable, soubz le croysillon de laquelle nous mismes vng escusson en bosse à troyes fleurs de lys, et dessus vng escripseau en boys en grant, en grosse lettre de forme, où il y auoit « Vive le Roy de France » [...] <sup>570</sup>.

La traversée du Québec, de Gaspé jusqu'à la capitale, effectuée par les personnages dans la première partie du récit semble ainsi tributaire de cette expédition originelle menée par le français Jacques Cartier, dont on ne fait finalement que répéter le mouvement. L'insertion directe des écrits du grand explorateur au sein du roman vient là encore révéler la différence de portée existant entre les deux voyages représentés dans le texte – le premier ayant changé la face du monde quand le second s'apparente à une virée touristique.

Plus loin, alors que Jack et Pitsémine ont poursuivi leur avancée à l'intérieur des terres, il est question des premiers habitants du Canada par l'intermédiaire d'un ouvrage historique : *La pénétration du continent américain par les Canadiens français*, de Brouillette, dont on cite plusieurs extraits :

---

<sup>570</sup> *Ibid.*, p. 18.

Elle consulta la table des matières et, après avoir tourné quelques pages, elle lut à haute voix :

Partout où il se fait de la traite, on trouve les traces des Canadiens français, au sang pur au début de la période, au sang mêlé plus tard. Nous suivrons les traitants à partir de leurs principaux centres de rayonnement, qui furent tout à tour Detroit, Michillimakinac, Grand-Portage (plus tard Fort William) et Saint Louis<sup>571</sup>.

Indirectement, ces quelques lignes renvoient aux récits de coureurs des bois, si emblématiques de la culture québécoise et dont *Les engagés du Grand-Portage* de Léopaul Desrosiers (1938) pourrait être l'œuvre la plus représentative. Ces romans d'errance apparaissent là encore comme un hypotexte à partir duquel vient se construire le road novel. Par la suite, Jack et la Grande Sauterelle se meuvent en direction des États-Unis, où l'on aurait retrouvé des traces de Théo. Pour ce faire, les deux voyageurs empruntent, nous l'avons dit, la piste de l'Oregon et se laissent guider par un livre historique dont ils ont retrouvé un exemplaire dans les affaires du frère disparu :

Tous les renseignements dont ils avaient besoin se trouvaient dans *The Oregon Trail Revisited*. Ce livre non seulement leur disait où passait la vieille piste et comment s'y rendre, mais en plus il leur fournissait des données sur chacun des sites historiques et il rapportait même quelques passages des journaux que les émigrants avaient rédigés au cours du voyage<sup>572</sup>.

Comme on peut le voir, cet ouvrage somme s'appuie sur des documents d'archive portant sur la colonisation du Nouveau Monde, parmi lesquels les journaux de voyage de certains pionniers. Le road novel de Jacques Poulin repose donc sur un ensemble de textes relatifs à diverses périodes de l'histoire de l'Amérique (la découverte du Canada, le peuplement épars du territoire par les coureurs des bois, la Conquête de l'Ouest), mais qui relèvent tous du récit d'exploration d'un continent encore faiblement touché par la « civilisation ». Cette forme d'intertextualité constitutive de *Volkswagen Blues* trouve ultérieurement sa justification par l'intermédiaire d'un propos de Jack, qui, à travers son nom et sa profession, apparaît comme l'incarnation de la figure de l'écrivain :

---

<sup>571</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>572</sup> *Ibid.*, p. 181.

Il ne faut pas juger les livres un par un. Je veux dire : il ne faut pas les voir comme des choses indépendantes. Un livre n'est jamais complet en lui-même ; si on veut le comprendre, il faut le mettre en rapport avec d'autres livres, non seulement avec les livres du même auteur, mais aussi avec des livres écrits par d'autres personnes. Ce que l'on croit être un livre n'est la plupart du temps qu'une partie d'un autre livre plus vaste auquel plusieurs auteurs ont collaboré sans le savoir<sup>573</sup>.

Le roman de Jacques Poulin ne peut ainsi se lire qu'à la lumière des récits de voyage produits antérieurement, dont on se distancie cependant (nous renvoyons à l'effet d'édulcoration déjà mentionné), et à partir desquels peut s'amorcer un discours critique. De fait, cette nouvelle traversée de l'Amérique représente une occasion pour les personnages de revenir sur l'histoire du peuplement de ce continent et d'entamer un processus de réhabilitation des grands oubliés de cette période. Le Québécois Jack Waterman et l'Indienne Pitsémine appartiennent chacun à l'une des minorités écrasées par la puissance britannique puis états-unienne lors du processus de colonisation, et leurs échanges visent constamment à rendre à leurs ancêtres respectifs un hommage appuyé. Ainsi, Jack convoque au détour d'un chapitre le souvenir d'Étienne Brûlé, dont on précise qu'il a été « le premier Blanc à explorer la région où se trouvait l'actuelle ville de Toronto [...] en 1615<sup>574</sup> ». De la même manière, Pitsémine rappelle que la conquête s'est faite au prix d'un génocide : « Quand vous parlez des découvreurs et des explorateurs de l'Amérique... Moi, je n'ai rien en commun avec les gens qui sont venus chercher de l'or et des épices et un passage vers l'Orient. Je suis du côté de ceux qui se sont fait voler leurs terres et leur façon de vivre<sup>575</sup>. » Elle se montre également vindicative à l'égard des Blancs qui ont exterminé les bisons, privant de ce fait les Indiens de leur principale ressource. Son commentaire se fait cependant plus réservé à l'égard des francophones et du rôle qu'ils ont joué dans la colonisation du territoire :

La Grande Sauterelle dit qu'elle aimait beaucoup les *voyageurs* et elle pensait que s'ils avaient eu de l'instruction et s'ils avaient laissé des écrits derrière eux, leurs exploits seraient probablement comparés à ceux des pionniers de l'Ouest américain.

---

<sup>573</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>574</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 29.

Elle trouvait aussi que leur conduite avec les Indiens était acceptable, compte-tenu des mœurs de l'époque<sup>576</sup>.

Au détour d'une remarque, le texte laisse ainsi entendre que le récit de la conquête de l'Amérique du Nord serait l'œuvre partielle d'une seule des trois forces en présence, faisant tomber dans les oubliettes de l'Histoire les minorités indiennes et francophones qui, faute d'une instruction suffisante, n'ont pas été en mesure de faire entendre leur voix. L'œuvre de Poulin cherche donc à rétablir une sorte d'équilibre en dénonçant l'accaparement de la mémoire par la frange anglophone de la population du Nouveau Monde. En ce sens, *Volkswagen Blues* est à mettre en relation avec le film de Jean Chabot, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté*, qui adopte une démarche similaire en s'efforçant de restituer aux membres des deux populations opprimées une parole confisquée. Le road novel de Jacques Poulin propose donc une sorte de contre-histoire de la conquête, d'abord par le truchement de documents d'archive émanant de la communauté francophone et directement insérés dans le corps du texte, mais aussi au moyen de la représentation d'une nouvelle appropriation du territoire américain par des personnages – Jack et Pitsémine – incarnant chacun l'une des deux minorités dépossédées. En cela, *Volkswagen Blues* nous semble relever de ce que nous avons appelé la réitération parodique.

À l'instar des œuvres de notre corpus mentionnées précédemment, le road novel de Jacques Poulin s'appuie donc sur un ensemble de récits de voyage, ici relatifs aux différents moments de la conquête du Nouveau Monde, que l'on détourne et à partir desquels se fonde un discours critique. Mais il est, dans *Volkswagen Blues*, une autre traversée de l'Amérique qui affleure : il s'agit de celle de Kerouac qui inspira la rédaction d'*On the Road*, et dont le souvenir se fait particulièrement sentir dans les derniers instants du roman. De fait, nous allons voir que dans les œuvres plus tardives, le récit de la route en vient lui-même à constituer un hypotexte du récit de la route.

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 47.

## 2. Le récit de la route comme hypotexte du récit de la route

Kerouac apparaît à certains égards comme une figure tutélaire accompagnant les deux voyageurs de *Volkswagen Blues*, et il est possible de voir dans le personnage de Jack Waterman une forme d'avatar du fondateur de la Beat Generation. Les deux hommes ont en partage leurs origines québécoises (et en ce sens, le roman de Poulin participe une fois encore de ce projet de réhabilitation de la minorité francophone) ainsi que leur prénom – le patronyme de «Waterman» renvoyant vraisemblablement à la grande marque de stylos, et, de ce fait, à la profession d'écrivain qu'ils ont également en commun. De façon surprenante, Kerouac devient même un personnage à part entière de ce road novel, puisqu'un vieux routard croisé en chemin affirme avoir un jour fait quelques kilomètres en compagnie du célèbre auteur :

Il avait rencontré beaucoup de monde sur les routes et sur les trains. Une nuit, il avait même rencontré Jack Kerouac. C'était sur un train dans le bout de Denver, et Kerouac n'était pas encore un écrivain connu à ce moment-là. Il faisait froid. Ils avaient bu du vin. Il se souvenait très bien de Kerouac [...] <sup>577</sup>.

Au cours de la dernière phase du périple en direction de Théo, Kerouac fait figure d'étoile polaire à partir de laquelle les personnages se repèrent dans l'espace :

Après avoir jeté un coup d'œil sur le plan de la ville, il décida de rouler un moment dans Bay Street, mais il tourna à droite et prit Columbus lorsqu'il vit un panneau signalant que le quartier de North Beach se trouvait dans cette direction. Le nom de North Beach évoquait pour lui des souvenirs liés aux beatniks et à Jack Kerouac <sup>578</sup>.

Le parcours de Jack et Pitsémine à travers la Californie est ainsi prédéterminé par l'itinéraire tracé avant eux par Kerouac, dont on emboîte très naturellement le pas. Le territoire semble ainsi avoir été cartographié par l'auteur, chaque coin de rue renvoyant au souvenir de son passage : « Un peu plus loin, sur la gauche, il y avait un parc appelé Washington Square. – Ah oui, dit l'homme, Kerouac venait souvent par ici <sup>579</sup>. » On découvre par ailleurs que Théo avait dans ses affaires un exemplaire d'*On the Road*, que

---

<sup>577</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>579</sup> *Ibid.*, p. 283.



Pitsémine entreprend de relire, durant leur traversée de San Francisco. L'ouvrage est alors presque directement intégré au texte :

*On the Road* était un des livres que la Grande Sauterelle avait « empruntés » au cours du voyage parce qu'il était mentionné dans le dossier de police de Toronto. Elle l'avait trouvé en version française dans une bibliothèque de Kansas City : elle le connaissait déjà, mais elle avait eu du plaisir à le relire. « Qui n'a pas relu n'a pas lu », disait-elle. Pour sa part, l'homme avait préféré garder intact le souvenir de sa première lecture : il se souvenait d'un voyage ayant les allures d'une fête continuelle, qui était racontée dans un style puissant et enchevêtré comme les routes immenses de l'Amérique ; alors il s'était contenté de relire la préface, dans laquelle il avait souligné cette phrase :

La route a remplacé l'ancienne « trail » des pionniers de la marche vers l'Ouest ; elle est le lien mystique qui rattache l'Américain à son continent, à ses compatriotes<sup>580</sup>.

Ainsi, *Volkswagen Blues* absorbe plus de quatre siècles d'exploration de l'Amérique, de Cartier à la Beat Generation<sup>581</sup>, et au même titre que les récits des premiers colons mentionnés précédemment, *On the Road* finit par s'insérer dans la trame de ce palimpseste.

L'œuvre de Kerouac, qui se trouve à l'origine de la tradition littéraire du road novel, finit ainsi par constituer un hypotexte dans les récits de la route plus récents, au nombre desquels nous pouvons ajouter, par exemple, *Le voyageur discret* de Gilles Archambaud, dont il sera question ultérieurement. Au cinéma, un film tel que *Vanishing Point* semble depuis peu faire l'objet d'une attention plus soutenue et apparaît de façon sous-jacente dans certains road movies, comme par exemple *The Year Dolly Parton was my Mum*, dont la petite héroïne porte le nom de Kowalski. Par ailleurs, le second volet de *Death Proof* – qui par certains aspects est à mettre en relation avec le récit de la route – se présente comme un hommage appuyé à l'œuvre de Sarafian, auquel on emprunte, entre autres, sa Dodge Challenger blanche et qui fait surtout l'objet d'allusions directes : les personnages

---

<sup>580</sup> *Ibid.*, p. 282-283.

<sup>581</sup> La progression du duo dans l'espace s'accompagne donc d'une avancée dans le temps, puisque le roman permet d'abord d'évoquer la découverte du Canada par Jacques Cartier alors qu'on se trouve à Gaspé, à l'extrême pointe du Québec, puis d'embrasser le mode d'existence des premiers colons français alors qu'on est proche de la capitale, avant de gagner les États-Unis et d'évoquer la Conquête de l'Ouest en suivant la traces des pionniers. Enfin, la Californie est associée au mouvement Beat. La progression vers l'Ouest est aussi progression dans la chronologie de l'appropriation du territoire.

cinéphiles, cascadeuses ou comédiennes de métier, expriment en effet leur admiration pour le film culte et leur volonté d'en rejouer quelques scènes, en allant « emprunter » la réplique du fameux véhicule à un paysan. D'emblée, le spectateur est placé dans le simulacre, puisqu'il s'agit pour les protagonistes de reproduire, dans leur réalité et par jeu, les images qu'elles ont un jour regardées sur grand écran. L'intrigue originale fait par ailleurs l'objet d'un certain nombre d'ajustements et même, pourrait-on dire, de retournements : le pilote masculin solitaire et mutique est ainsi remplacé par un groupe de femmes volubiles, et le dénouement permet d'assister, non plus à l'immolation du héros mais au massacre du « méchant » (incarné ici par Kurt Russell)<sup>582</sup>. Ainsi, le temps a permis au film de Sarafian, *Vanishing Point*, de devenir un classique du road movie et de constituer à son tour un texte de référence à partir duquel sont susceptibles de se construire de nouveaux récits de la route<sup>583</sup>.

Mais il est, dans notre corpus, un film qui, sans s'appuyer sur une œuvre de référence unique, semble prendre le contre-pied du road movie dans son ensemble pour en produire une image dégradée et peut-être en annoncer le déclin. Il s'agit de *The Straight Story* de David Lynch, dont la sortie en 1999 marque sans doute un tournant dans l'évolution du genre cinématographique. L'intrigue se construit autour d'un personnage chenu et fatigué, qui ne présente plus qu'un lointain rapport avec les motards fringants d'*Easy Rider*. Ironiquement, sa quête s'effectue non plus en Harley Davidson mais en tondeuse à gazon, dont la vitesse de croisière peine à atteindre les 30 miles à l'heure – Alvin Straight est d'ailleurs constamment représenté en train de se laisser dépasser sur la route par des automobilistes plus ou moins condescendants. De plus, le vieil homme perd un peu de sa crédibilité, puisqu'il doit s'y reprendre à deux fois pour mener à bien son

---

<sup>582</sup> D'ailleurs, le héros victime de *Vanishing Point* trouve peut-être son double inversé dans le personnage de Kurt Russell, lui aussi pilote automobile, mais assassin psychopathe.

<sup>583</sup> Ce « retour du road movie sur lui-même » correspondrait, selon David Laderman, à la phase postmoderne du genre cinématographique, marquée par une forme d'ironie et d'autodérision. Le voyage entrepris par les personnages y est dépourvu de réelles motivations, et le message politique de rébellion considérablement édulcoré : « But there seems to be much less at stake in the postmodern film, where the pointless journey becomes a pretext for comically ironic reversals, and where a listless « whatever » attitude smirks in the face of wanderlust. » David Laderman, *Driving Visions*, p. 150.

projet de voyage, faute d'un véhicule suffisamment performant, ce qui permet au spectateur d'assister au redoublement de la scène des adieux. Le personnage apparaît alors comme un américain moyen, jardinier du dimanche égaré sur l'asphalte comme par mégarde alors qu'il entretenait sa pelouse. D'une certaine manière, *The Straight Story* fait écho, à 30 ans d'intervalle, à la scène de la forge d'*Easy Rider*, dont il constitue le contrepoint cocasse. Alors qu'un montage alterné permettait de mettre en évidence, dans le film de Hopper, le caractère archaïque du cheval, dont la puissance ne pouvait rivaliser avec celle des motos, ce sont, chez Lynch, les montures des protagonistes qui semblent avoir vieilli en même temps que leurs conducteurs – prenant du poids, se déplaçant avec difficultés et nécessitant la présence d'un appui (une canne ou deux roues supplémentaires) pour mieux tenir en équilibre. Métaphoriquement est ainsi annoncé l'épuisement du genre cinématographique, à travers la déchéance concomitante des personnages et de leurs bolides.

Cette agonie du road movie est par ailleurs rendue perceptible à travers la présence, au sein de *The Straight Story*, de comédiens de référence qui permettent d'établir des liens avec d'autres œuvres emblématiques. Ainsi, la fille d'Alvin est incarnée par Sissy Spacek, la jeune Holly de *Badlands*, et le frère malade n'est autre qu'Harry Dean Stanton, le Travis de *Paris, Texas*. En convoquant le souvenir de ces figures incontournables du récit de la route, le film de Lynch s'inscrit dans le sillage d'une tradition cinématographique, dont il donne à voir cependant toute la vulnérabilité<sup>584</sup>.

Ainsi, à travers l'étude de ces différents exemples, nous venons de montrer que le road novel et le road movie semblent délibérément se construire à partir de récits d'errance antérieurs – qui peuvent parfois même, dans le cas d'œuvres plus récentes, relever du récit de la route. Ces hypotextes s'expriment plus ou moins manifestement et semblent faire l'objet d'une forme d'édulcoration, voire même de distanciation, ce qui nous amène à parler, au sujet du récit de la route, de réitération parodique.

---

<sup>584</sup> La fille de Straight peine à s'exprimer en raison de son bégaiement, et son frère est à l'article de la mort.

### 3. Aspect parodique du récit de la route

À la lumière des analyses qui précèdent, nous constatons que le périple entrepris par les protagonistes de road novels et de road movies est placé sous le signe de la répétition : Kowalski, Sal et Dean, Wyatt et Billy, Jack et Pisémine, mais aussi les Robert et Bruno d'*Im Lauf der Zeit* et d'une manière générale l'ensemble des héros de la route s'immiscent dans les traces laissées par une lignée d'explorateurs de plus ou moins grande envergure, de Jacques Cartier aux pionniers américains, en passant par le parent disparu (le père de Dean par exemple, ou Théo, le frère de Jack) que l'on tente de retrouver<sup>585</sup>. Le récit de la route semble donc reposer sur un principe d'imitation, puisqu'on redouble à plusieurs années d'intervalle le trajet effectué par un personnage issu de la sphère familiale, historique ou fictive servant de modèle. Cependant, les récits d'errance originels sur lesquels s'appuient le road novel et le road movie semblent faire l'objet d'une forme d'édulcoration, dans la mesure où les conditions mêmes du voyage sont dépourvues de cette urgence et de cette nécessité qui caractérisaient la première expédition (le geste initial est alors, en quelque sorte, vidé de sa substance). Ils donnent lieu par ailleurs à l'établissement d'un discours critique : rappelons-le, des films tels qu'*Easy Rider* ou *Alice in den Städten*, par exemple, prennent le contre-pied de la conquête de l'Ouest, exposant de la sorte l'envers du rêve américain. Comment, dès lors, qualifier ce système de réitération-distanciation qui semble se trouver au fondement même du récit de la route ? Le terme de « parodie » s'impose d'emblée comme une évidence, puisqu'on y retrouve le même principe d'absorption d'un hypotexte que l'on « retourne de l'intérieur ». C'est du reste cette acception que privilégie Bakhtine, dans *La poétique de Dostoïevski* :

La stylisation s'exerce dans le sens des tâches que l'auteur s'est assignées [...]. La pensée de l'auteur en pénétrant, en s'installant dans le mot d'autrui, ne s'y heurte pas à la pensée d'autrui, elle l'accompagne en suivant la même direction, se contentant de rendre cette dernière conventionnelle. Il en va tout autrement de la parodie. L'auteur y parle, comme dans la stylisation, par le mot d'autrui, mais introduit une orientation interprétative contraire. La deuxième voix qui s'installe

---

<sup>585</sup> Nous avons précisé plus haut l'importance du thème du retour aux origines dans le récit de la route, qui apparaît là encore comme la réduplication d'un parcours initial : on prend à rebours le chemin parcouru jadis.

dans le mot d'autrui agresse son premier possesseur et l'oblige à servir à des fins totalement opposées<sup>586</sup>.

La parodie consisterait en soi en une imitation subversive, et c'est peut-être ce qui nous permet finalement de faire la différence entre un road novel tel que *Volkswagen Blues* (qui, en faisant accomplir, dans les années 1980, le geste des pionniers par des personnages appartenant à deux minorités opprimées en vient à renverser l'histoire officielle et à en dénoncer la partialité) et *The Grapes of Wrath*, qui ne fait que transposer dans un contexte autre (celui de la Grande Dépression) un récit épique relevant du western sans pour autant en contester les fondements.

Il convient cependant de noter que la parodie, dans sa signification la plus basique, est généralement considérée comme une production comique. Le dictionnaire Larousse la définit ainsi comme une : « Imitation satirique d'un ouvrage sérieux dont on transpose *comiquement* le sujet ou les procédés d'expression<sup>587</sup>. » De fait, Margaret A. Rose, qui consacre une monographie à ce sujet, présente dans son ouvrage l'évolution des différentes acceptions du concept de parodie à travers les siècles, et rappelle qu'à l'origine, le terme *parodia* permet de désigner chez les grecs anciens des textes d'imitation comique :

Parodia = used by the time of the fourth century BC to describe the comic imitation and transformation of an epic verse work [...] and is then extended to cover further forms of comic quotation or imitation in literature by Aristophanic and other scholiasts and to cover examples in speech by the rhetoricians<sup>588</sup>.

La dimension comique figure également dans la définition synthétique de la parodie proposée par Rose à l'issue d'un premier tour d'horizon des différentes acceptions possibles du terme : « In all of these specific and general uses parody may be defined in general terms as *the comic refunctioning of preformed linguistic or artistic material*<sup>589</sup>. » Le comique apparaît donc *a priori* comme un élément constitutif de la parodie. Or, tout

---

<sup>586</sup> Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1970, p. 267.

<sup>587</sup> Dictionnaire Larousse en ligne, « parodie », [www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267](http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/parodie/58267) (nous soulignons).

<sup>588</sup> Margaret A. Rose, *Parody : Ancient, Modern and Post-Modern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993, p. 280.

<sup>589</sup> *Ibid.*, p. 52.

bien considéré, et quoique présent par intermittences, le comique en tant que tel ne nous semble pas constituer un trait fondamental du récit de la route. Certes, des films tels que *Les doigts croches* (Ken Scott, 2009), *Little Miss Sunshine* (Jonathan Dayton et Valeris Faris, 2006) ou *Wir können auch anders* (Detlev Buck, 1993), pour ne citer que quelques exemples, tirent franchement le road movie du côté de la comédie, chaque nouvelle situation incongrue étant destinée à provoquer le rire des spectateurs. Dans un film tel que *Natural Born Killer*, le comique côtoie l'insoutenable lors de scènes d'une violence extrême, dont l'exagération même finit par les rendre drôles. Plus généralement, quelques épisodes burlesques peuvent, de façon ponctuelle, s'immiscer dans le déroulement du récit de la route : nous pensons par exemple aux pitreries de Robert et Bruno en ombre chinoise dans *Im Lauf der Zeit*, aux scènes de jeu entre Travis et son fils ou entre Philip et Alice dans d'autres films empruntés au répertoire de Wenders, ou encore aux provocations ludiques de Thelma et de Louise. Mais dans l'ensemble, on perçoit au sein du récit de la route une infinité de nuances de tonalité. Certains parcours (celui de Sal et Dean ; celui de Jack et Pitsémine ; celui du couple de *The Sugarland Express*) semblent ainsi imprégnés d'une joyeuse insolence, quand d'autres (*Two-Lane Blacktop*, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, *Route 132*) sont marqués d'une ineffable mélancolie. Plutôt qu'un aspect comique, nous percevons donc ici une forme de dérision, les personnages portant sur la vie un regard désabusé parfois éclairé d'un sourire. En l'absence d'un élément comique constitutif, est-il alors toujours pertinent de parler de parodie pour qualifier le mécanisme de redoublement-renversement observable dans le récit de la route ?

Ce questionnement se trouve au cœur d'un article de Linda Hutcheon, dont les travaux s'inscrivent dans la lignée de ceux de Bakhtine et font l'objet d'une présentation dans l'ouvrage de Rose. Elle propose d'élargir le concept de parodie afin de lui permettre d'embrasser certains phénomènes artistiques contemporains, justement marqués par ce rapport d'imitation-distanciation si caractéristique du road novel et du road movie :

What I am calling parody here is not just that ridiculing imitation mentioned in the standard dictionary definitions. [...] Parody, therefore, is a form of imitation, but imitation characterize by ironic inversion, not always at the expense of the parodied

text. [...] Parody is, in another formulation, repetition with critical distance, which marks difference rather than similarity<sup>590</sup>.

On retrouve ici l'acception bakhtinienne de la parodie, qui se construit dans un rapport d'opposition à un texte antérieur. Elle ajoute cependant : « Similarly, criticism need not be present in the form of ridiculing laughter for this to be called parody<sup>591</sup>. » En l'absence d'un terme alternatif permettant de désigner adéquatement ce principe de redoublement critique à l'œuvre dans le récit de la route, il devient effectivement essentiel d'envisager une évolution de la définition de la « parodie », qui serait cette fois indépendante de la dimension comique qu'on lui assigne généralement. Nous rejoignons alors Hutcheon lorsqu'elle affirme :

I want to retain the term parody for this structural and functional relationship of critical revision, partly because I feel that a word like quotation is too weak and carries (etymologically and historically) none of those parodic resonances of distance and difference that we have found to be present in modern art's reference to its past. Quotation might do, in a very general way, if we were dealing only with the adoption of another work as a guiding structural principle, but even then its usefulness is limited. We need a term that will allow us to deal with the structural and functional complexity of the artistic works themselves<sup>592</sup>.

La révision du concept de parodie nous semble ainsi fondamentale et productive afin de permettre de rendre compte de la particularité du récit de la route. Nous la comprenons donc ici comme la reprise critique et distanciée d'un texte antérieur, sans que celle-ci soit pour autant nécessairement créatrice d'un effet comique.

La parodie, dont nous avons dit qu'elle permettait de caractériser le récit de la route, procède, par définition, d'une forme de retournement – dans la mesure où elle propose d'un texte antérieur une version critique et déformée. Or, en ce sens, nous pouvons considérer qu'elle participe d'un mouvement plus vaste, qui la comprend et la dépasse, et qui relèverait de ce que Bakhtine nomme le carnivalesque. L'auteur évoque en effet, dans *La*

---

<sup>590</sup> Linda Hutcheon, « Modern Parody and Bakhtin », dans Gary Saul Morson et Caryl Emerson (dir.), *Rethinking Bakhtin. Extensions and Challenges*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 1989, p. 87-88.

<sup>591</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>592</sup> *Ibid.*, p. 97.

*poétique de Dostoïevski*, « la nature carnavalesque de la *parodie*<sup>593</sup> ». De fait, nous allons voir que la dimension parodique que nous venons mettre au jour n'est en réalité qu'une des manifestations possibles de la carnavalisation irrigant le road novel et le road movie, et qui s'articule autour de l'ensemble chronotopique (formé par la route et le seuil) identifié précédemment.

## **B. La dimension carnavalesque du récit de la route**

Le concept de carnavalesque est développé par Bakhtine dans les trois textes que sont la section « Formes et temps du chronotope » au sein de son *Esthétique et théorie du roman*, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, et *La poétique de Dostoïevski*, dans laquelle il en donne la définition suivante : « Nous appellerons littérature carnavalesquée celle qui a subi directement, sans intermédiaires, ou indirectement, après une série de stades transitoires, l'influence de tel ou tel aspect du folklore carnavalesque (antique ou médiéval)<sup>594</sup>. » Le carnaval, présenté par l'auteur comme un « spectacle syncrétique, à caractère rituel<sup>595</sup> » mettant en contact toutes les franges de la société sans distinction de classe à l'occasion de festivités codifiées, est avant tout marqué par un principe de renversement : il constitue en quelque sorte l'envers du quotidien, dont il retourne les hiérarchies et les règlements pendant une durée bien déterminée :

[...] l'homme du Moyen Âge avait *deux vies* : l'une *officielle*, monolithiquement sérieuse et morne, soumise à un ordre hiérarchique rigide, pénétré de dogmatisme, de crainte, de vénération, de piété, et l'autre, *de carnaval et de place publique*, libre, pleine de rire ambivalent, de sacrilèges, de profanations, d'avilissements, d'inconvenances, de contacts familiers avec tout et tous. Ces deux vies étaient parfaitement licites mais séparées par des limites temporelles strictes<sup>596</sup>.

Le carnaval repose sur une série de rituels (le sacrilège, le travestissement, la procession, etc.), de personnages (le roi de carnaval, le bouffon...) et de thématiques (le boire et le

---

<sup>593</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 186.

<sup>594</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>595</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>596</sup> *Ibid.*, p. 188-189.



manger, la sexualité, l'excrémentiel...), analysés en profondeur par Bakhtine, notamment à l'occasion de son étude de l'œuvre de Rabelais, qui revêt à ses yeux une importance majeure pour la compréhension du carnavalesque. La transposition en littérature de ces différents aspects du carnaval, et surtout de cette conception duelle du monde (le carnaval composant finalement « une vie à l'envers<sup>597</sup> »), constitue alors ce qu'il appelle la carnavalisation. Bakhtine précise cependant qu'elle « [...] n'est pas un système extérieur fixe qui se superpose à un contenu préexistant, mais une forme extrêmement souple de vision artistique, une sorte de principe heuristique permettant des découvertes nouvelles jusqu'alors insoupçonnées<sup>598</sup> ». Le carnaval vient ainsi s'immiscer par tous les pores du corps d'un texte auquel il imprime son dérèglement.

Or, nous allons voir que, dans le road novel et le road movie, le carnavalesque s'organise principalement autour de l'ensemble chronotopique route/seuil que nous avons identifié précédemment comme caractéristique de cette forme littéraire et cinématographique. Pour résumer ce que nous venons d'énoncer, le carnaval repose en effet sur le principe d'un basculement du monde normé à son contraire intervenant à un moment plus ou moins déterminé du calendrier (mardi gras étant une fête dite « mobile », puisque sa date change d'une année à l'autre). Nous ne pouvons manquer de reconnaître dans cette définition quelque chose de la structure se trouvant au fondement même du récit de la route : en simplifiant quelque peu, road novel et road movie s'attachent généralement aux pas d'un personnage en crise, subitement amené à délaisser son existence ordinaire et sédentaire pour embrasser une vie d'errance plus exaltante. L'itinéraire suivi par le ou les protagonistes apparaît alors à certains égards comme l'envers du quotidien, le passage d'un univers à l'autre s'articulant autour du chronotope du seuil. Autour de la route – comprise comme l'espace de l'errance s'opposant au monde sédentaire et normé – et du seuil – en tant que borne temporelle assurant la transition entre deux modes de vie antithétiques – vient s'articuler une dimension carnavalesque, dont nous estimons qu'elle contribue à

---

<sup>597</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 236.

rendre compte de la spécificité du récit de la route. Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'en examiner les propriétés, en insistant tout d'abord sur la dimension carnavalesque de l'espace de l'errance.

### 1. La route comme espace carnavalesque

Le rapprochement entre récit de la route et carnaval n'est pas si incongru, dans la mesure où cette association se produit dès l'apparition du road movie. De fait, les protagonistes d'*Easy Rider*, en partance pour une Floride qu'ils n'atteindront jamais, font escale à la Nouvelle-Orléans à l'occasion des fêtes de mardi gras, afin de rendre un dernier hommage à leur compagnon, George, victime d'une agression qui lui a coûté la vie. Ces quelques moments d'euphorie au milieu de la parade sont en réalité les premières images du film à avoir été tournées, en 16 mm et dans un style documentaire, ce qui met en évidence le caractère central de cette séquence dans le premier film de la route de l'histoire du cinéma. D'ailleurs, pour l'anecdote, le titre envisagé initialement, alors que le film de Hopper et Fonda n'était encore qu'à l'état de projet, était une référence directe au carnaval, comme en atteste Terry Southern, le co-scénariste d'*Easy Rider* lors d'une entrevue accordée à Lee Hill : «Very early on it was called *Mardi Gras* to identify it<sup>599</sup>. » Il est ainsi révélateur de constater que le road movie est dès les origines intimement connecté au carnaval – au point où ce dernier finit par constituer dans le film un chronotope à part entière : celui de la Nouvelle-Orléans au moment de mardi gras ou plus généralement, celui de l'espace public dans le temps de la fête carnavalesque<sup>600</sup>. Cette manifestation, qui se définit entre autres par son caractère cyclique et provisoire, si elle n'a pas de réelles frontières spatiales, investit traditionnellement l'espace ouvert de la rue, comme le rappelle Bakhtine : « C'est la place publique et les rues adjacentes qui lui servaient d'arène principale. [...] car il était, par sa conception, *populaire et universel* ; tous devaient prendre

---

<sup>599</sup> Lee Hill, *Easy Rider*, p. 17.

<sup>600</sup> On retrouve d'ailleurs le chronotope du carnaval dans d'autres road movies, notamment *Quand la mer monte* de Gilles Porte et Yolande Moreau (2004), ou encore *Transylvania* de Tony Gatlif (2007), et dans quelques road novels comme *Pleure pas Germaine*, et surtout *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, dont nous reparlerons ultérieurement.

part au contact familial<sup>601</sup>. » Et de fait, nous observons Wyatt et Billy arpenter, en compagnie de deux prostituées, les artères bruyantes et encombrées de la ville du sud, alors que nous les avons croisés, préalablement, dans la rue principale d'un quartier de Las Vegas, suivant à moto et dans un grand éclat de rire un défilé de majorettes. La route empruntée par les personnages, du Nevada à la Louisiane, semble alors faire la jonction entre ces espaces urbains animés où se déploient les festivités, et se voit en quelque sorte transférer les propriétés de l'espace carnavalesque. Comme la rue, la route est un territoire ouvert, où, précise Bakhtine dans sa présentation du chronotope, « se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées<sup>602</sup> ». De fait, le récit de la route regorge de ces mésalliances si caractéristiques de la sociabilité carnavalesque : ainsi, Thelma, la femme au foyer sans histoire, s'éprend brièvement d'une petite frappe ramassée sur le bas-côté ; les trafiquants de drogue d'*Easy Rider* sympathisent avec un avocat qui les rejoint dans leur errance ; une fillette abandonnée sert de guide à un écrivain-photographe dans *Alice in den Städten*, et le couple en cavale de *The Sugarland Express* finit par se prendre d'amitié pour le policier qui lui sert d'otage. Des personnages d'âge et de situations sociales des plus variées (et même antagoniques, parfois) en viennent ainsi à se côtoyer sur la route et à développer les uns envers les autres une forme de camaraderie, que Bakhtine considère comme relevant de l'esprit du carnaval. Effectivement, au cours des festivités, « On abolit toutes les distances entre les hommes, pour les remplacer par une attitude carnavalesque spéciale : un contact libre et familier. [...] Les hommes séparés dans la vie par des barrières hiérarchiques infranchissables s'abordent en toute simplicité sur la place du carnaval<sup>603</sup> ». En ce sens, la route, en tant

---

<sup>601</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 187.

<sup>602</sup> *Ibid.*, p. 384-385.

<sup>603</sup> *Ibid.*, p. 180. On ne peut manquer de noter la proximité de cette définition du carnaval avec celle du chronotope de la route présentée précédemment, dans les propos mêmes de Bakhtine.

qu'espace de l'errance, constitue l'indéniable contrepoint de la cellule familiale, marquée pour sa part d'une certaine exigüité et se faisant le théâtre d'une sociabilité restreinte<sup>604</sup>.

Point de contact entre des hommes habituellement séparés par des considérations hiérarchiques, la route apparaît également, dans le road novel et le road movie, comme le lieu de toutes les licences. Nous avons pu observer, à travers l'étude de *The English Major* notamment, la façon dont l'entrée en errance, qui s'origine le plus souvent dans l'expression d'une pulsion désirante, affranchissait l'individu d'une vie sédentaire régulée par le travail et une routine abrutissante. La route fait alors figure d'espace hédoniste, dans lequel les personnages donnent libre court à leur quête du plaisir et se laissent aller à une forme d'excentricité, dont Bakhtine explique qu'elle « [...] est une catégorie spéciale de la perception du monde carnalesque [...] elle permet à tout ce qui est normalement réprimé dans l'homme de s'ouvrir et de s'exprimer sous une forme concrète<sup>605</sup>. » L'extension spatiale de la route se fait ainsi le reflet d'une certaine ouverture morale. Effectivement, l'entrée en état d'errance, nous l'avons vu, est souvent synonyme pour les personnages d'abandon à différentes formes d'ivresse – celle de la drogue et des paradis artificiels, tout d'abord, qui s'exprime notamment à travers la scène hallucinée au cimetière de la Nouvelle-Orléans dans *Easy Rider* ; celle de la vitesse, ensuite, qui permet à Sal et Dean d'atteindre le « it » et de se sentir exister ; celle du libertinage sexuel, dans *On the Road* mais aussi, par exemple, dans *The English Major*, *Thelma and Louise* et plus particulièrement dans *Lolita*, puisque l'errance y est associée à l'expression de la déviance d'Humbert Humbert ; celle de la transgression de la loi, telle qu'elle se manifeste dans *The Sugarland Express*, à travers la cavale d'un jeune couple ; celle de la violence, enfin, dans des films tels que *Badlands* ou *Natural Born Killers*, puisque la jouissance des personnages y est indissociable d'une forme de barbarie. Lieu de l'abolition de tous les interdits, la route constitue, corrélativement à cela, un espace ludique, le jeu devenant une autre manifestation

---

<sup>604</sup> Michel feuillet précise ainsi : « En revanche, avec le carnaval, la maison est désertée : tous sont dans la rue pour voir, pour se montrer et entrer dans le tourbillon. » Michel Feuillet, *Le carnaval*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1991, p. 69.

<sup>605</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 181.

possible du plaisir : significativement, les personnages de road novels et de road movies lancent des paris insensés (*Vanishing Point*, *Two-Lane Blacktop*) et se mesurent à des adversaires au cours de joutes armées, dont l'issue est parfois fatale (*The Sugarland Express*, *Thelma and Louise*). Michel Feuillet insiste sur l'importance du jeu dans les festivités carnavalesques, qui viendrait en quelque sorte s'opposer aux rigueurs du carême. Il peut prendre la forme de batailles, et Feuillet observe à leur sujet :

Souvent le combat sévit entre deux groupes bien distincts : deux armées portant des uniformes s'affrontent selon un rituel précis. Les deux groupes qui s'opposent dessinent une dualité poussée à l'extrême. Là, les laids partent à l'attaque des beaux ; ailleurs, les pauvres s'en prennent aux riches, les noirs aux blancs, les vieux aux jeunes [...] <sup>606</sup>.

On reconnaît ainsi, dans l'évocation de ces différents types de duels, l'image des héros hors la loi se retrouvant acculés en bout de route par une horde de voitures de police. Les représentants de l'ordre sont aisément identifiables par leur costume, et comme ne manque pas de le préciser Michel Feuillet, « les *bons* finiront par gagner et les *mauvais* par s'incliner <sup>607</sup> », ce qui est généralement le cas dans le road novel et le road movie (les bons n'étant pas toujours placés du côté de la loi). En dépit d'enjeux considérables (les protagonistes risquent leur vie à tout moment), l'aspect ludique de la course-poursuite est souvent mis de l'avant, dans le récit de la route, à travers le comportement frénétique des personnages en fuite (dont le visage exprime tour à tour la concentration et le transport lorsqu'un assaut est esquivé), mais aussi dans la relation qui ne manque pas de se nouer entre les forces antagonistes : ainsi, Louise s'entretient régulièrement au téléphone avec l'un de ses adversaires (le policier compatissant incarné par Harvey Keitel), et le couple sanguinaire de *Natural Born Killer* laisse un message à l'intention de ses poursuivants après chacun de ses forfaits. Une forme de communication s'établit ainsi entre les opposants, comme pour réajuster en cours de route les règles d'un jeu codifié et accepté par les deux parties.

---

<sup>606</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 68.

<sup>607</sup> *Ibid.*, p. 68.

L'espace de l'errance dans le récit de la route constitue ainsi le pendant carnavalesque d'un quotidien sédentaire et normé auquel il semble s'opposer en tout point. On y brave les interdits (légaux mais aussi moraux) et l'on y rassemble des êtres ordinairement peu amenés à se fréquenter, dans une atmosphère plutôt familière et festive. En ce sens, la route apparaît bel et bien comme un « monde à l'envers » pour reprendre la formule de Bakhtine. Or, initialement, ce mouvement d'inversion si caractéristique du carnavalesque s'inscrit dans un contexte social dominé par la religion. En effet, même s'il s'origine dans les fêtes païennes antiques, le carnaval « [...] serait bien né avec la mise en place d'une société totalement modelée par le christianisme<sup>608</sup>. » Michel Feuillet précise d'ailleurs un peu plus loin que « les comportements lors du carnaval sont exactement à l'opposé de la conduite dictée pendant le carême. Chacun des aspects du *dérèglement* carnavalesque correspond à une clause du *règlement* quadragésimal<sup>609</sup>. » Au fondement du carnaval se trouve donc un rapport antagonique entre les sphères profane et sacrée, qui, nous allons le voir, tend à perdurer de différentes manières dans les œuvres de notre corpus. En tant que reduplication d'un parcours antérieur, le voyage entrepris par les héros de la route présente toutes les caractéristiques d'un pèlerinage plus ou moins informel : on revient sur les traces laissées par de glorieux ancêtres (Jacques Cartier, les pionniers de l'Ouest américain, un parent disparu...) ou sur les lieux de l'enfance (celle de Bruno dans *Im Lauf der Zeit*, celle de la fillette dans *Alice in den Städten*), se recueillant au passage sur les reliques d'un passé devenu mythique. Cependant, nous assistons dans le road novel et le road movie à une forme d'interversion des dimensions sacrée et profane : tandis que les pèlerinages et autres chemins de croix traditionnellement rattachés au christianisme sont moqués et détournés de leurs fonctions premières, le monde païen organise un véritable culte autour d'idoles d'un genre nouveau, dont les fidèles cherchent à emboîter le pas. La route, dans les récits à l'étude, devient de fait le support de pèlerinages carnavalesques.

---

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 57.

## 2. Intersion espace sacré/espace profane : pèlerinages carnavalesques

À la suite de Lucien Febvre, Numa Broc rappelle les trois fonctions traditionnellement dévolues à la route : une fonction d'échange commercial, une fonction politique et militaire, mais aussi une fonction religieuse. Il complète :

Les routes religieuses et intellectuelles sont presque aussi anciennes car l'esprit est un ressort aussi puissant que l'économie pour déterminer des déplacements lointains. La Grèce antique a connu ses grands pèlerinages. Le Moyen Âge a vu des foules sur les chemins de Rome, de Saint-Jacques-de-Compostelle, de Jérusalem...<sup>610</sup>.

Il existe donc, dans l'écheveau de routes rayant le territoire, des voies chargées d'une dimension sacrée, qui deviennent la matérialisation d'un cheminement spirituel et doivent mener jusqu'à un lieu sanctifié<sup>611</sup>. Parmi les différents pèlerinages relevant des grandes religions monothéistes, intéressons-nous à celui de Saint-Jacques-de-Compostelle, dont la création remonte au 9<sup>e</sup> siècle. Ce serait Charlemagne, qui, le premier, aurait entrepris ce parcours – si l'on en croit un récit légendaire, *L'histoire de Charlemagne et de Roland ou le Pseudo-Turpin*<sup>612</sup>. La popularité de ce pèlerinage ne se dément pas, puisqu'aujourd'hui encore, quelques centaines de milliers de fidèles affluent à Saint-Jacques chaque année<sup>613</sup>, et cet engouement sans cesse renouvelé se traduit cinématographiquement par la sortie récente d'œuvres de la route ayant pour cadre l'un de ces chemins, dont *Saint-Jacques... La Mecque* de Coline Serreau, et plus particulièrement *Les doigts croches* de Ken Scott, qui nous intéresse ici. L'étude de ce film québécois nous amènera à constater que la quête entreprise par les héros de la route en marche pour Compostelle n'a rien de spirituel :

---

<sup>610</sup> Numa Broc, « Géographie : les grandes lignes », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2<sup>e</sup> semestre 1996, p. 46.

<sup>611</sup> Rappelons l'une des possibles étymologies du terme « religion » qui vient du latin « religare » (relier). La religion, comme la route, relie les hommes entre eux ou les met en lien avec le sacré.

<sup>612</sup> En effet, le texte « raconte que "c'est pour saint Jacques que Charlemagne a conquis l'Espagne, il a ouvert le chemin de pèlerinage, retrouvé le tombeau et organisé l'Église de Santiago" ». Claire Gagnon, citation empruntées à Ch. Pierre David, « Études sur le livre de Saint-Jacques attribué au pape Calixte II », *Bulletin des Et. Port. Et de l'Institut français au Portugal*, III, 1946, p. 70-223. Ici, p. 82-83.

<sup>613</sup> Le site de l'Association Les Chemins Vers Compostelle précise qu'en 2012, le nombre de pèlerins enregistrés sur le lieu de culte était de 192 488, contre 183 366 pour l'année 2011. Source : [www.chemin-compostelle.info/informations-pratiques-pelerinage-compostelle/statistiques-sur-compostelle.html](http://www.chemin-compostelle.info/informations-pratiques-pelerinage-compostelle/statistiques-sur-compostelle.html). Il est difficile de connaître cependant les réelles motivations des pèlerins.

l'intérêt individuel prend le pas sur le partage de croyances collectives, les valeurs religieuses sont constamment bafouées, et c'est en fin de compte à une parodie de pèlerinage que nous assistons.

*a. Parodie du pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle*

*Les doigts croches* relate les mésaventures d'un petit groupe de personnages sur l'un des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle et traduit parfaitement à nos yeux cette inversion du profane et du sacré qui nous semble constituer l'une des marques du carnavalesque dans le récit de la route. Il est possible d'apparenter cette œuvre de Ken Scott au road movie, en dépit d'une construction en flash-back et d'une dimension historique marquée (le film ramène le spectateur au début des années 1960), dont nous avons indiqué précédemment qu'elles étaient peu représentatives de ce type de récit. Nous retrouvons cependant dans ce film le même mouvement de déprise si caractéristique du road novel et du road movie, qu'accompagne un périple sur route. Il est ici question de six amis d'enfance, qui commettent un hold-up mais sont rapidement rattrapés par la police. L'un d'entre eux, Jimmy, parvient à s'enfuir avec le magot, tandis que ses complices écopent de quatre années de prison. À l'issue de leur peine, les malfrats gagnent un petit village à la frontière franco-espagnole où doit les attendre Jimmy avec le produit du vol. Mais ce dernier, sans doute en proie au remords, leur impose d'effectuer le pèlerinage de Saint-Jacques-de-Compostelle avant de leur remettre leur part du butin. Les cinq hommes doivent donc marcher les quelque 800 kilomètres qui les séparent de la ville sainte et apporter la preuve de leur évolution morale pour récupérer l'argent qui leur revient. C'est donc à contrecœur que les personnages se lancent sur les routes de Compostelle, uniquement guidés par l'appât du gain, ce qui constitue un premier manquement grave aux principes mêmes du pèlerinage. En effet, Claire Gagnon, auteur d'un mémoire sur les chemins de Saint-Jacques, précise qu'avant de se mettre en marche, « le pèlerin se met en règle avec sa conscience, car il est généralement reconnu que, sans une confession sincère, le pèlerinage



sera sans valeur<sup>614</sup>. » En l'absence d'une telle démarche spirituelle en amont du pèlerinage, celui-ci n'est plus qu'une parodie dont personne n'est dupe, pas même les responsables des refuges, qui refusent d'ailleurs de remettre aux voyageurs leur passeport de pèlerin. De surcroît, les méfaits se multiplient le long de la route : l'un des marcheurs ne peut se retenir de commettre cambriolage sur cambriolage à chaque étape du parcours ; un autre triche en effectuant une partie du trajet en automobile et succombe régulièrement au « péché de chair » avec des professionnelles ; un troisième est suivi par sa petite amie, une tenancière de bordel qui, significativement, endosse le costume d'une religieuse ; tous, enfin, dévalisent une banque pour couvrir leurs faux frais, se trahissent à tour de rôle et n'hésitent pas à tirer au pistolet sur des voleurs de grand chemin. À travers ces gestes peu conformes aux valeurs du christianisme, les pèlerins du film apparaissent comme de véritables dangers publics. Or, traditionnellement, ce sont les jacquets qui, au Moyen Âge, constituent les victimes de choix d'individus peu scrupuleux. Claire Gagnon rappelle en effet que ceux-ci « sont abusés de multiples façons. Leur confiance naïve en fait des proies faciles [...]. Pour les passeurs, les aubergistes, les mendiants hypocrites, les changeurs, tous les prétextes sont bons pour les dépouiller de leurs bagages, leur soutirer de l'argent<sup>615</sup> ». Le rôle d'abuseur et d'abusé est ici inversé, ce groupe de pèlerins improvisés représentant une menace bien plus grande pour leur environnement que les bandits armés qu'ils viennent à croiser en route. Plus ironique encore : peu avant sa mort, Jimmy a confié à un prêtre de Saint-Jacques des instructions pour permettre à ses comparses de récupérer l'argent du vol : de ce fait, l'église se rend complice des brigands, et contrevient à ses principes en toute connaissance de cause. Quant à l'unique « miracle » du film, il permet aux personnages d'échapper à la prison et de vivre le restant de leurs jours dans l'opulence, grâce aux deux millions de dollars acquis frauduleusement.

Ainsi, le pèlerinage à Saint-Jacques-de-Compostelle apparaît dans le film de Ken Scott comme une gigantesque tartuferie : les valeurs célébrées par le christianisme sont ici

---

<sup>614</sup> Claire Gagnon, *La religion du pèlerinage de Saint-Jacques de Compostelle du XIe au XVe siècle* p. 54.

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 108-109.

complètement dévoyées, et l'institution religieuse prend elle-même part à cette déchéance en fermant les yeux sur les agissements des malfaiteurs. Certes, les personnages sont parés des attributs traditionnels du jacquet que sont le bourdon et la panetière, mais il s'agit uniquement d'un costume qui ne dissimule qu'imparfaitement leur qualité d'escrocs<sup>616</sup>. La nécessité de changement moral appelée par Jimmy demeure lettre morte (d'ailleurs, lui-même succombe à une surdose alors qu'il prétendait avoir surmonté son addiction à la drogue), et si le parcours est bien réalisé physiquement jusqu'à son terme, il n'est jamais accompagné d'une véritable évolution spirituelle, profonde et permanente. L'espace sacré des chemins de Compostelle est donc ici instrumentalisé à des fins purement individualistes et en vient en quelque sorte à se séculariser. Le choix de situer l'intrigue du film en 1964 apparaît alors cohérent avec le projet d'ensemble et participe de cette entreprise de démolition du sacré. En effet, rappelons-le, c'est au début des années 1960 que s'amorce au Québec ce grand mouvement de libération populaire que l'on nomme la Révolution tranquille. Les revendications nationalistes s'accompagnent d'une remise en question de l'ordre religieux et d'une émancipation vis-à-vis du pouvoir de l'église. Le retournement de l'espace sacré des chemins de Saint-Jacques, dans le film de Ken Scott, fait ainsi écho à ce renversement des valeurs qui caractérise la société québécoise de l'époque<sup>617</sup>.

---

<sup>616</sup> Dans le même ordre d'idée, lorsque les personnages doivent décliner leur identité devant le responsable d'un refuge, chaque malfaiteur choisit le nom d'un hockeyeur afin de protéger son anonymat : Maurice Richard, Jacques Plante, etc. Deux des malfaiteurs choisissent le même nom (Doug Harvey), le redoublement soulignant la mascarade. Le travestissement participe ainsi de la dimension carnavalesque que nous souhaitons mettre en évidence.

<sup>617</sup> *Saint Jacques... La Mecque* de Coline Serreau (2005) présente également un pèlerinage détourné de ses visées premières. Cependant, alors que *Les doigts croches* s'inscrit dans la parodie pure, et plonge le spectateur dans une époque où la dénonciation de l'institution cléricale atteignait son apogée, le film de Coline Serreau, bien ancré dans les années 2000, dépeint une forme de recomposition du religieux. Comme le laisse entendre l'intitulé du film, le pèlerinage de Compostelle en vient, métaphoriquement, à redoubler celui de La Mecque, par l'intermédiaire du mensonge d'un jeune musulman qui s'est joint au groupe de pèlerins afin de suivre l'une des deux jeunes « randonneuses » dont il est amoureux. Pour convaincre son cousin illettré de l'accompagner dans son aventure, il est en effet parvenu à lui faire croire que leur parcours doit les mener à La Mecque – d'où le titre, qui établit un lien d'équivalence entre les lieux et les religions. Ainsi viennent se superposer, sur un même chemin de terre et comme en un palimpseste, plusieurs itinéraires qui attestent chacun des valeurs, sacrées ou profanes, embrassées par les marcheurs.

Le pèlerinage de Compostelle, originellement dédié à la célébration de l'un des apôtres du Christ, apparaît donc ici détourné de ses fonctions initiales. L'espace parcouru, dont la sacralité est cependant bien marquée par divers symboles (notamment par les bornes surmontées d'une coquille, par les croix de chemin, par les églises, etc.), est ici instrumentalisé à des fins malhonnêtes, et le geste des marcheurs ne relève à aucun moment de la démarche spirituelle attendue. Le spectateur assiste ici à une parodie de pèlerinage, dont les effets comiques sont pleinement assumés. Or, nous allons voir qu'inversement, alors que dans *Les doigts croches*, les personnages procèdent à la profanation d'un espace sacré, nous assistons régulièrement, dans le récit de la route, à la sacralisation d'un espace profane et à la création de pèlerinages d'un genre nouveau.

*b. Pèlerinages païens : avènement de nouvelles idoles*

En cette ère de reproductibilité de l'image, des êtres humains ayant accédé au panthéon des stars viennent concurrencer les Dieux des grandes religions dans le cœur des dévots. Edgar Morin parle en effet de « liturgie stellaire » pour évoquer le phénomène de divinisation qui se développe autour de certaines vedettes de cinéma. La beauté physique, un destin tragique qu'accompagne une sur-médiatisation de leur visage sur magazine et grand écran permettent à des artistes d'exception d'accéder au rang d'idole et de faire l'objet d'un véritable culte, plus ou moins organisé. Il arrive alors que les fans s'approprient les éléments biographiques de la star et se retrouvent lors d'occasions spéciales en des lieux emblématiques afin d'en célébrer la mémoire. De nombreux road novels et road movies se font l'écho de ce phénomène, retraçant le parcours de personnages en direction de l'une de ces « divinités païennes ». Leur itinéraire s'apparente de ce fait à une forme de pèlerinage relevant d'une inversion carnavalesque, puisque l'on insuffle du sacré dans une manifestation issue de la culture populaire.

Ainsi par exemple, *Le voyageur distrait* de Gilles Archambaud suit les pas de Michel et de Julien, deux universitaires québécois vieillissants qui s'efforcent de donner un nouvel élan à leur carrière en projetant la publication d'une biographie de Jack Kerouac. Dès lors, ils planifient un voyage d'étude de trois semaines devant les mener de Montréal à

San Francisco en passant par Lowell et New York, sur les traces de cet auteur encore vogue chez leurs étudiants. L'itinéraire planifié doit leur permettre de rencontrer certains membres de l'entourage de Kerouac : son beau-frère, Tony Sampas, ou encore Allen Ginsberg et tous ceux qui, de près ou de loin, ont un jour croisé le chemin de l'auteur d'*On the Road*. Le parcours est ainsi ponctué d'escales dans quelques-uns des lieux emblématiques de la vie de Kerouac, et s'apparente de ce fait à un pèlerinage, ce qui est d'ailleurs relevé par le narrateur :

D'abord réticent, Tony Sampas s'était montré d'une parfaite urbanité. Les conduisant dans son auto à travers Lowell endormi, il leur avait montré la maison de Lupine Road, le pont de Moody Street, les petites rues de Pawtucketville, l'église Saint-Jean-Baptiste. D'où venait que Michel se sente ému pendant ce pèlerinage improvisé<sup>618</sup> ?

Plus tard, Michel et Julien se recueillent au pied de la tombe de celui qu'on surnomme justement « le pape de la *beat generation* » : « Au cimetière d'Edson la plaque sur laquelle on avait écrit "Ti-Jean Kerouac", le lieu de pèlerinage par excellence des amateurs<sup>619</sup>. » Kerouac engendre un tel engouement parmi une frange vagabonde et lettrée de la population que tout élément de la vie de l'auteur susceptible de s'incarner dans un point géographique précis fait l'objet d'une visite. Chaque lieu (sa maison, le bar où il aimait s'enivrer, sa tombe) constitue alors une étape d'un chemin de croix qu'empruntent les fidèles avec dévotion. Or, cet itinéraire est à mettre en parallèle avec un autre chemin de croix représenté dans le roman, plus traditionnel celui-là, puisqu'il est rattaché à l'église Saint-Jean-Baptiste de Lowell. *Father Morrissette*, le prêtre local, guide ainsi Michel et Julien d'une station à l'autre, et ceux-ci arpentent avec un dégoût non dissimulé (marqué ici par le recours au champ lexical de la pacotille) ce monument de kitsch reproduisant la marche du Christ vers son supplice :

Se retenir de lui dire que tout ce qui touche à cette *religiosité* lui paraît *pitoyable*. Son enfance a baigné dans cette atmosphère *médiocre*. Il n'en a pas été marqué, certes, mais il ne voit vraiment pas pourquoi il retournerait à cette *bimbeloterie*

---

<sup>618</sup> Gilles Archambaud, *Le voyageur distrait*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2006, p. 47.

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 77.

saint-sulpicienne. Que raconte-t-il donc sur l'artiste qui a conçu le chemin de croix ? Michel n'écoute plus<sup>620</sup>.

Julien renchérit devant cette débauche de mauvais goût : « As-tu déjà vu quelque chose d'aussi cucu ? demandait Julien en arpentant l'allée du chemin de croix. On se croirait à Lourdes. Aussi tordu que ce que les Français ont pu inventer<sup>621</sup>. » Le cérémonial catholique est ainsi fortement dénigré et ramené à l'état de supercherie. D'ailleurs, Michel fait part de ses doutes quant à cette forme de rituel et à la religion dans son ensemble :

À quand remonte le dernier chemin de croix que j'ai suivi avec conviction ? Avais-je dix ans ? Onze ? Je me suis écarté de tout cela parce que je ne croyais pas à la douleur, au péché, à la rédemption. Je ne m'interroge plus sur ces choses depuis longtemps. Pareil en cela à la très grande majorité de mes amis, de mes collègues. Les étudiants n'ont même pas connu ces parodies de religion dans leur enfance<sup>622</sup>.

Le catholicisme et son imagerie constituent aux yeux de Michel et des québécois de sa génération une « parodie de religion », vidée de sa substance et réduite aux plus vils simulacres. En revanche, en venant se recueillir sur les lieux marquants de la vie de Kerouac, Michel et Julien effectuent à leur manière un autre « chemin de croix » – laïc, cette fois, mais tout aussi vain – sans que jamais ne leur éclate au visage le paradoxe de leur démarche. D'ailleurs, le pèlerinage *beat* fait long feu : Julien et Michel se séparent avant d'avoir atteint l'ultime étape de leur parcours, ce qui ne fait qu'en souligner davantage l'inanité. On repère donc dans le texte de Gilles Archambaud une forme d'interversion de l'espace profane et de l'espace sacré telle qu'elle peut apparaître dans la littérature carnavalesquée : on considère avec hauteur les reliques d'un culte tombé en désuétude, tout en plongeant dans une forme d'idolâtrie qui ne dit pas son nom et se dissimule sous le prétexte de l'écriture d'un ouvrage universitaire.

Étant donné le rôle fondateur de Jack Kerouac dans l'avènement de la littérature de la route, il semble naturel de le voir représenté comme objet de vénération dans les road novels et road movies subséquents (en ce sens, *Le voyageur distrait*, tiendrait, au même

---

<sup>620</sup> *Ibid.*, p. 56 (nous soulignons).

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 61-62.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 62-63.

titre que *Volkswagen Blues*, de la métaparodie). Mais il est, dans notre corpus, d'autres figures de marque donnant lieu à la réalisation d'un pèlerinage. Nous avons évoqué la figure de Dolly Parton dans le road movie canadien *The Year Dolly Parton was my Mum*. Une fillette y cherchait à rejoindre la chanteuse, en qui elle aurait voulu reconnaître sa mère biologique. Mais une fois parvenue dans la salle de concert où devait se produire la star du country, la fillette se trouvait immergée au sein d'une foule exaltée, affublée de volumineuses perruques blondes, et prenait finalement conscience de la vanité de sa démarche. Dans *The Vigil (for Kurt Cobain)*, de Justin MacGreggor, un groupe de jeunes gens se rend à Seattle en Winnebago pour effectuer une retraite au flambeau en hommage au leader charismatique de Nirvana décédé quelques jours auparavant. Le nom du groupe revêt dans les circonstances une valeur hautement symbolique, ce qui permet aux promoteurs du film d'indiquer en sous-titre, comme un slogan : « On the way to Nirvana, they found each other. » L'hommage au chanteur grunge est ainsi indirectement associé à un pèlerinage de type spirituel (bouddhiste, en l'occurrence) et se charge de la sorte d'une dimension sacrée. Dans *Emmenez-moi*, le personnage de Jean-Claude incarné par Gérard Darmon s'est donné pour mission de rencontrer son idole de toujours, Charles Aznavour. Pour ce faire, il entreprend de rejoindre Paris à pieds en compagnie de son neveu qui filme leur périple avec une caméra vidéo. Alors que ce dernier s'inquiète de devoir parcourir 200 kilomètres en marchant, Jean-Claude réplique : « Il y a des gens qui vont à pieds jusqu'à Lourdes, ben moi, je vais jusqu'à Aznavour, voilà ! » Le voyage s'inscrit donc d'emblée dans la lignée des pèlerinages catholiques, ce qui transparait également dans la divinisation de la figure de Charles Aznavour : on le dote de qualités surnaturelles, et il est prétendument en mesure de résoudre les problèmes de ceux qui s'adressent à lui. Ainsi, Arsène, un antillais rencontré dans un bar, se joint au duo en espérant que Charles Aznavour pourra porter un message de pardon à sa mère restée dans les îles, tandis que Boris, un éboueur un peu simplet, aimerait qu'Aznavour lui donne le numéro de téléphone de Caroline, l'héroïne d'une de ses chansons en laquelle il croit reconnaître une femme dont il est tombé amoureux. Aznavour est donc paré de certains attributs divins et là encore, le trajet qui doit mener à la star fait figure de chemin de croix, à la fois burlesque et

dérisoire. Mais c'est surtout autour de la personne d'Elvis Presley que semble se cristalliser l'attention du road novel et du road movie, ce qui s'explique aisément : le King débute en effet sa carrière en 1954, entre la rédaction d'*On the Road* et la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, et il incarne à lui seul, dans les premières années de sa célébrité, l'esprit de rébellion qui habite la jeunesse de l'époque. Il n'est alors pas surprenant de voir en lui un modèle d'inspiration pour les personnages du récit de la route – et d'ailleurs, certains d'entre eux se réclament ouvertement de sa succession : dans *Wild at Heart* de David Lynch, Sailor, incarné par Nicholas Cage, fredonne ainsi « Love me Tender » en arborant fièrement la banane du rockeur. Cependant, nous allons voir que, au-delà de ces quelques clins d'œil à la mémoire du chanteur, Elvis devient, dans le récit de la route, une véritable figure tutélaire au point de devenir l'enjeu même du voyage entrepris.

*Elvis, Balade sudiste*, un récit de Denis Tillinac qui s'apparente au road novel, fonctionne sur le principe d'un pèlerinage dans le royaume du King. Le narrateur y relate sa traversée du sud américain placée sous le signe de l'idole de sa jeunesse. Une à une, il accomplit les différentes étapes de ce chemin de croix, commençant par Graceland et le Meditation Garden, se mêlant aux badauds venus crier leur amour à la star défunte : « Graceland est un lieu de pèlerinage ; aux couleurs près, on se croirait à Lisieux ou à Lourdes. Les marchands du Temple sont sur l'autre trottoir d'Elvis Presley Boulevard<sup>623</sup>. » Puis le narrateur termine son périple par le Mississippi et la ville de Tupelo où Elvis a vu le jour, ce qui l'amène à constater : « J'ai fait le pèlerinage à l'envers, je suis à Tupelo, Mississippi, j'ai vu son lit de naissance<sup>624</sup>. » Ainsi, on se lance sur les traces de Presley comme on effectue un retour en terre sainte. Et effectivement, l'amour que ses fans vouent au rockeur semble tenir de la ferveur religieuse, ce que ne manque pas d'exposer Gabriel Segré dans son ouvrage consacré à cette manifestation de la culture pop : *Le culte Presley* se présente comme une étude sociologique du mouvement spirituel (et commercial) qui

---

<sup>623</sup> Denis Tillinac, *Elvis. Balade sudiste*, Paris, La table ronde, 1996, p. 37.

<sup>624</sup> *Ibid.*, p. 99. Le récit repose donc sur une double inversion qui atteste d'une forme de carnavalisation : l'espace profane est doté d'une dimension sacrée, et le pèlerinage est lui-même accompli à rebours de la chronologie.

s'est construit autour de la figure du King. Pendant trois ans, l'auteur a observé une communauté de fans en France, les accompagnant dans leurs nombreux voyages à Graceland. Sa recherche part d'un constat : « Phénomène musical, culturel, social, économique, le phénomène Presley serait-il également un phénomène religieux ? » et plus loin, il explique : « Les différents observateurs [...] ont souvent recours au vocabulaire religieux, faisant d'Elvis un mythe, un dieu, un messie, de ses fans, des fidèles ou des adeptes, évoquant leur dévotion, leurs rites, leurs croyances, leur foi<sup>625</sup>. » Les admirateurs du King se retrouvent ainsi régulièrement pour des veillées devant son ancien domaine, se recueillent sur sa tombe, s'arrachent à prix d'or la moindre de ses reliques, se font les exégètes des textes de ses chansons tout en cherchant à en tirer des enseignements de sagesse, etc. On retrouve ainsi appliqués au rockeur des comportements usuellement associés à la pratique religieuse.

Cette représentation de la dimension spirituelle rattachée au personnage d'Elvis transparaît dans un film tel que *Schmelvis* du Montréalais Max Wallace (2001). Ce road movie documentaire cherche à mettre en évidence les origines juives du King, originellement associé au catholicisme avant de faire l'objet d'un culte spécifique. L'équipe de tournage, accompagnée d'un personnificateur, se balade alors en minibus jusqu'à Graceland et fait même un tour en Israël afin de sonder l'opinion des fans de Presley au sujet de cette découverte (qui ne suscite cependant pas la réaction de rejet escomptée par les initiateurs du projet). Le King apparaît alors comme une figure synchrétique, entraînant dans son sillage les adeptes de différentes religions. Mais c'est peut-être dans le road movie *Good Bye Elvis* de Joel Zwick (2005) que les attributs divins du rockeur sont les plus manifestes. Ce film a pour héroïne Harmony, incarnée par Kim Basinger. Sa profession de représentante en produits cosmétiques l'amène à sillonner l'Amérique afin de trouver de nouvelles ambassadrices pour la compagnie Pink Lady. Elle croise sur son chemin différents imitateurs du King, qui se rendent à Las Vegas à l'occasion d'une

---

<sup>625</sup> Gabriel Segré, *Le culte Presley*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 2003, p. 3.



commémoration en l'honneur du chanteur. Elle semble exercer sur ces caricatures d'Elvis un effet funeste, puisqu'ils trouvent tous la mort dans des circonstances surprenantes après l'avoir approchée (l'un est brûlé vif après s'être endormi une cigarette à la bouche ; un autre est écrasé par le capot de son automobile, quand un troisième est broyé par un panneau publicitaire mal fixé). De fait, Harmony semble avoir noué avec le King un rapport particulier : elle l'aurait côtoyé brièvement dans son enfance, alors qu'encore inconnu, il faisait réparer sa Cadillac dans le garage de sa mère. À ce titre, elle bénéficie de l'aura qui enveloppe les membres de l'entourage du King. En effet, pour Segré, le « monde d'Elvis » :

est peuplé de personnages sacrés, Elvis en premier lieu, qui évoque le sacré personnifié, et l'ensemble des personnes ayant été en contact avec lui. [...] Amis, proches, musiciens, personnel, collaborateurs du chanteur bénéficient également d'une certaine aura et voient rejaillir sur eux une partie de la gloire d'Elvis et de son caractère sacré<sup>626</sup>.

Les pouvoirs mystérieux d'Harmony sont alors justifiés par son appartenance au cercle intime du chanteur. Sa légitimité lui permet ainsi, même inconsciemment, d'effacer de la surface de la terre les usurpateurs et autres prétendants au trône du King – geste qui culmine dans la scène finale, au cours de laquelle elle provoque indirectement l'effondrement du toit du casino où se trouvait un groupe de fans costumés acclamant leur idole. La représentation grotesque d'un culte de pacotille – qui se manifeste entre autres par la démultiplication presque à l'infini de la figure de Presley – confère ainsi au film de Zwick une indéniable dimension carnavalesque. Cependant, le détournement parodique s'opère ici à un double niveau, dans la mesure où la divinité même du rockeur ne fait à aucun moment l'objet d'une remise en question : bien réelle, elle ne serait véritablement accessible qu'aux authentiques admirateurs du chanteur, incarnés par Harmony. La route suivie par la jeune femme apparaît alors comme un chemin spirituel, guidé par la figure du King auquel elle adresse parfois ses prières (dans la scène inaugurale, par exemple), et qui s'oppose en tout point à l'hommage superficiel et saugrenu rendu par les foules idolâtres à l'objet de leur vénération. Il n'en constitue pas moins à nos yeux un pèlerinage

---

<sup>626</sup> *Ibid.*, p. 201.

carnavalesque en ce qu'il insuffle lui aussi un caractère divin à un monument de la culture populaire.

L'espace de l'errance apparaissant dans le récit de la route semble ainsi marqué de cette inversion sacré-profane dont nous avons dit qu'elle pouvait être l'une des manifestations du carnavalesque : les chemins de Compostelle perdent leur dimension spirituelle, dans un film comme *Les doigts croches*, pour servir les intérêts purement vénaux de voleurs en cavale, tandis que l'itinéraire faisant le lien entre les différents lieux de vie d'une figure emblématique de la culture de masse se charge d'un caractère sacré, au point de constituer, pour les admirateurs de la vedette en question, un pèlerinage à part entière. Lieu de transgression et de renversement des valeurs (religieuses, hiérarchiques, morales et légales), la route représentée dans les œuvres à l'étude apparaît bel et bien comme l'envers d'un quotidien sédentaire et normé. Elle ne peut cependant constituer un espace carnavalesque en tant que tel, dans la mesure où c'est précisément l'existence d'un bornage temporel bien déterminé qui, en donnant le coup d'envoi des festivités, confère à la route sa dimension particulière. La route et le seuil apparaissent alors indissociables dans la détermination de la dimension carnavalesque du road novel et du road movie.

### 3. Détermination temporelle du carnavalesque

#### a. Un bornage temporel individualisé

Nous avons déjà rapporté cet épisode d'*On the Road* au cours duquel Sal et Dean effectuent un trajet à bord d'une automobile en compagnie d'un homosexuel et d'un couple d'américains moyens, peu réceptifs à la frénésie qui semble s'être emparée des deux jeunes gens.

We were telling these things and both sweating. We had completely forgotten the people up front who had begun to wonder what was going on in the back seat. [...] the people in front were mopping their brows with fright and wishing they'd never picked us up at the travel bureau<sup>627</sup>.

---

<sup>627</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 209-210.

Alors que les vagabonds *beat* se livrent tout entier à l'exaltation du voyage, ivres de vitesse et de mots, les autres passagers se meuvent simplement à des fins touristiques ou commerciales, prolongeant sur la route la fadeur d'un quotidien terne et sans surprise. Imbibés des valeurs d'une société normative et polissée, ils posent sur les jeunes gens un regard réprobateur peu compatible avec la proximité festive tant vantée par Bakhtine. Ainsi, quand Sal et Dean évoluent dans un univers carnavalesque, leurs compagnons de voyage, qui partagent pourtant le même véhicule, demeurent imperméables à ce débordement d'enthousiasme et semblent maintenus dans un monde « à l'endroit ». Comment, dans ce cas, expliquer la double valeur de l'espace parcouru ? Nous saisissons à travers cette courte scène que la route représentée dans le road novel et le road movie ne peut être carnavalesque *en soi*, dans la mesure où elle induit simultanément différentes formes de déplacement. Or, dans *La poétique de Dostoïevski*, Bakhtine explique que le carnaval « [...] n'était limité en fait que dans le temps et non dans l'espace [...] »<sup>628</sup>. C'est donc l'existence d'un bornage temporel spécifique qui donne le coup d'envoi des festivités et qui, par la même occasion, convertit la voie publique en lieu de célébration et de dérèglement: la route n'acquiert sa dimension carnavalesque qu'à partir du moment où un seuil a été franchi.

Dans la tradition chrétienne, le seuil autour duquel s'articule le basculement du monde normé à son double inversé est à la fois collectif et défini, puisque le carnaval intervient en un temps déterminé du calendrier. Michel Feuillet explique que ce dernier s'organise principalement autour du mardi gras, qui en constitue l'apothéose :

La durée des festivités du carnaval est variable selon les lieux et les époques : elles se limitent au seul mardi gras, comme elles peuvent se développer sur une période très longue avec des moments forts et des accalmies. Étant donné la fonction d'antériorité par rapport au carême, il est normal que le jour conclusif de la fête – ou le seul jour – soit le mardi gras<sup>629</sup>.

Mardi gras inaugure le carême, c'est-à-dire une période de privation de six semaines et demie menant jusqu'à Pâques. Ce jour de la commémoration de la résurrection du Christ

---

<sup>628</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 187.

<sup>629</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 47.

étant une fête mobile, la date du mardi gras ne peut être précisément fixée. Elle s'inscrit cependant dans un cycle bien réglé et s'établit quelque part entre le 3 février et le 9 mars. C'est donc le calendrier liturgique, partagé par l'ensemble de la communauté chrétienne, qui détermine l'entrée en carnaval, lui conférant d'emblée un caractère collectif. Dans le récit de la route en revanche, l'intrusion du carnivalesque n'est pas régie par un temps social, mais par un temps « individuel », puisque l'errance survient généralement à l'improviste, alors que le personnage connaît une situation de crise qui le fait basculer à contre-courant du reste de la société. Si nous revenons à l'épisode du covoiturage, dans *On the Road*, nous constatons que les excentricités vagabondes de Sal sont consécutives à son divorce et à sa rencontre avec Dean – deux événements d'importance, qui finissent par constituer pour le jeune auteur une charnière entre son existence paisible d'étudiant et sa vie sur les routes (« my life on the road<sup>630</sup> » dans les termes de Kerouac). Sal semble ainsi avoir franchi un seuil affectif et spirituel, qui le sépare irrémédiablement du jeune couple conformiste, englué dans ses certitudes et qui s'évertue à rappeler la norme, comme, par exemple, lorsque la femme s'exclame au sujet de Dean : « We can't let him drive anymore, he's absolutely crazy, they must have let him out of an asylum or something<sup>631</sup>. » La route se comprend dès lors comme un palimpseste où viennent se superposer les itinéraires : espace carnavalisé pour Sal et Dean, elle s'inscrit dans la continuité du monde normé pour le commun des mortels.

*b. L'errance comme subversion temporaire*

Ainsi, même si le héros de la route croise en chemin quelques-uns de ses semblables et qu'ensemble, ils finissent par composer une forme de communauté d'élection, son entrée dans un espace carnivalesque paraît relever d'un comportement singulier pouvant, à première vue, passer pour marginal et subversif, dans la mesure où il ne s'inscrit pas dans le cadre de ce débordement organisé et fédérateur que constitue originellement le carnaval. De fait, les festivités carnivalesques apparaissent paradoxalement comme un événement

---

<sup>630</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 1.

<sup>631</sup> *Ibid.*, p. 211.

rassembleur favorisant le renforcement de la norme sociale. Michel Feuillet indique à ce sujet que « Le carnaval peut fonctionner sans risque pour l'édifice politique et moral à cause de son caractère éphémère et cyclique. De manière presque naturelle, les jours gras reviennent et restent enfermés dans une parenthèse dont on sait qu'elle est une parenthèse<sup>632</sup>. » Ainsi, à l'issue de quelques jours d'un excès savamment orchestré, tout rentre dans l'ordre et si le carnaval est acceptable aux yeux de l'église et du pouvoir, c'est essentiellement en raison de son caractère temporaire. Or, nous observons que la structure narrative d'une grande partie des œuvres de notre corpus se calque précisément sur le modèle du déroulement des fêtes carnavalesques : à la suite d'une période d'errance plus ou moins définie, les héros de la route reprennent le cours de leur vie familiale et sédentaire, franchissant rebours le seuil séparant le monde « à l'endroit » du monde « à l'envers ». Le caractère subversif de leur démarche s'en retrouve de ce fait considérablement atténué.

Alors qu'il s'interroge sur les propriétés du road novel, Ronald Primeau constate : « The most common narrative structure follows the sequence of a journey from preparation to departure, routing, decisions about goals and modes of transport, the arrival, *return and reentry*, and finally, the recording or reconstructing of events in the telling of the story<sup>633</sup>. » Si nous ne partageons pas nécessairement les vues de l'auteur concernant la construction d'ensemble du récit de la route (le nomadisme des personnages ne faisant pas toujours l'objet d'une décision mûrement réfléchie, la phase initiale de préparation est parfois réduite à sa portion congrue, voire carrément occultée : dans *Volkswagen Blues*, par exemple, Jack et Pitsémine sont immédiatement présentés en état d'errance – par ailleurs, Primeau ne rend pas compte ici de la variété des configurations du récit de la route), nous nous intéressons cependant au motif ici désigné sous l'appellation « return and reentry », marquant le retour du récit à son point d'origine et qui semble effectivement caractériser une bonne partie des œuvres à l'étude. La route y apparaît sous la forme d'une boucle, qui, après bien des circonvolutions, ramène les personnages à leur vie familiale et sédentaire.

---

<sup>632</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 105.

<sup>633</sup> Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1 (nous soulignons).

Pour ne citer que quelques exemples, *Travels with Charley* de Steinbeck s'achève par le retour de l'écrivain au point de départ de son périple, comme l'exprime l'ultime phrase du texte : « And that's how the traveler came home again<sup>634</sup>. » C'est ce type de dénouement que l'on observe dans le road novel de Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*. À la suite d'un coup violent qu'il reçoit sur la tête, le pharmacien de Taxham, une petite ville d'Autriche, entreprend un périple à travers l'Europe jusqu'en Espagne avant de revenir à son domicile. Un enfant croisé sur le chemin, dans les dernières pages du texte, s'exclame en le voyant : « Je te connais. Tu habites ici. C'est ta maison. Tu es le pharmacien de Taxham<sup>635</sup> », comme pour lui confirmer son identité, solidement ancrée dans un espace bien délimité. Le pharmacien franchit ensuite en sens inverse le seuil de sa maison qu'il avait quittée (« Devant la porte de la maison, un faux pas sur quelque chose d'inhabituel [...]»<sup>636</sup>. ») et retrouve son environnement familial. *Volkswagen Blues*, enfin, s'achève sur une scène d'adieu entre les deux personnages principaux, suivie de l'entrée de Jack dans l'aérogare, où il prendra un avion en direction de son Québec natal. Au cinéma, *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* se clôt par un travelogue ramenant le protagoniste sur l'île de Montréal, auprès de sa femme, qui intervient en voix off, et de son fils à naître. Cette séquence entre en résonance avec la scène inaugurale – au cours de laquelle le sujet franchit le pont Victoria en sens inverse, en prélude à son exploration du continent américain – et vient parfaire l'effet de symétrie recherché par le cinéaste dans l'ensemble de son road movie documentaire (nous avons vu précédemment comment Chabot renvoie dos à dos le Canada anglophone et les États-Unis de part et d'autre d'une frontière-miroir, et comment les minorités québécoise et amérindienne se retrouvent exclues de cette relation duelle).

Il arrive cependant que la route représentée dans les œuvres à l'étude ne forme pas de boucle à proprement parler. L'itinéraire emprunté par les personnages les ramène à une situation de sédentarité et les replonge dans une vie familiale plus conforme à leurs

---

<sup>634</sup> John Steinbeck, *Travels with Charley. In Search of America*, New York, The Viking Press, 1962, p. 246.

<sup>635</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, p. 213.

<sup>636</sup> *Ibid.*, p. 213.

aspirations (et aux normes sociales en vigueur, par la même occasion), sans pour autant les restituer à leur point de départ géographique. Ainsi, l'héroïne d'*Alice doesn't live here anymore* finit par s'établir avec le propriétaire d'un ranch après avoir erré de motel en motel ; le chemin parcouru par Alvin Straight dans le film de David Lynch aboutit à la demeure de son frère malade ; la scène finale de *The Getaway*, de l'autre côté de la frontière mexicaine, laisse envisager pour le couple McCoy la perspective d'une existence paisible, etc. Au milieu de cet inventaire, le film d'Oliver Stone, *Natural Born Killer*, présente une certaine originalité. La scène finale semble perpétuer l'errance du couple sanguinaire que l'on représente en état de déplacement. Cependant, l'homme se trouve au volant d'un véhicule récréatif au décor kitsch et bariolé, quand sa compagne, enceinte et vêtue d'une blouse de mauvais goût, joue sur sur le siège arrière avec un petit garçon que l'on suppose être leur fils. Les provocateurs du début semblent ainsi s'être laissé rattraper par l'illusion du rêve américain et finissent par ressembler – dans leurs attributs, dans la reconstitution même du cercle familial – à tout ce qu'ils abhorraient jadis, c'est-à-dire aux parents de Mallory massacrés dans la séquence inaugurale. Dans ces différents récits, le parcours de la route n'apparaît plus que comme une parenthèse festive ou plus généralement subversive entre deux moments de stabilité, comme un moment transitoire et nécessaire pour accéder à une nouvelle étape de l'existence, mais qui inéluctablement replonge les personnages dans un monde « à l'endroit » (cela nous ramène bien évidemment à la conception de la route comme seuil évoquée dans le chapitre précédent). La structure narrative de ces œuvres de la route reproduit ainsi précisément le déroulement des fêtes carnavalesques, dont le dérèglement ne peut que demeurer provisoire.

On observe donc, dans les récits que nous venons d'examiner, le basculement d'un univers normé vers son double antagonique, suivi, à l'issue d'une période plus ou moins déterminée, d'un retour à un état de stabilité. L'errance sur route apparaît finalement, dans ces cas précis, comme une parenthèse excentrique venant ponctuer (tout en la transformant parfois en profondeur) une vie qui demeure essentiellement sédentaire et rangée. Or, cet ultime franchissement du seuil, qui ramène la situation à son équilibre originel, peut

prendre un aspect particulier dans certaines œuvres de la route, notamment dans les premiers road movies. On y retrouve la traduction cinématographique et contemporaine d'un rituel carnavalesque amplement décrit par Bakhtine, qui consiste en la détronisation du roi de carnaval venant mettre un terme aux festivités, juste avant l'entrée en carême.

*c. Le rituel de détronisation du roi de carnaval*

Parmi les différents rituels qui égayent le carnaval, il en est un consistant en l'élection d'un roi de pacotille, sorte de pendant grotesque des représentants de l'ordre, autour duquel s'organisent les festivités. Le roi de carnaval ainsi désigné est cependant renversé à l'issue des célébrations : cet acte de destitution doit en effet permettre de symboliser le caractère éphémère de l'existence et la relativité de toute forme d'ordre établi, comme l'explique Bakhtine dans *La poétique de Dostoïevski* : « Il y a, à la base de l'acte rituel de l'intronisation-détronisation, la quintessence, le noyau profond de la perception du monde carnavalesque : *le pathos de la déchéance et du remplacement, de la mort et de la renaissance*<sup>637</sup>. » On repère une évocation directe de ce cérémonial dans le road novel de Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, alors que le pharmacien de Taxham, le sportif et le poète échouent dans le village espagnol de Santa Fe au moment d'un rassemblement populaire. Une reine de carnaval préside aux festivités : « Dehors on avait érigé une tribune pour la Reine de la Rue, ses suivantes et ses pages<sup>638</sup>. » De façon manifeste, le roman de Handke opère un retournement de cet acte carnavalesque décrit par Bakhtine en conférant à une femme un rôle traditionnellement dévolu aux hommes. Qu'il s'agisse d'un fait réel ou d'une mise en scène, la reine du carnaval est ensuite arrêtée par la police au milieu de la fête, ce qui met un terme brutal à son règne. Elle retrouve, quelques jours plus tard, ses fonctions de serveuse dans une auberge, et l'ordre du monde est rétabli. Ce rituel d'intronisation-détronisation marque ainsi le retour à la vie normale par le franchissement d'un seuil symbolique. Or, nous retrouvons dans le récit de la route, et plus particulièrement dans les road movies des premiers temps, une transposition de cette

---

<sup>637</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 182.

<sup>638</sup> Peter Handke, *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, p. 119.



cérémonie de destitution à travers le motif du sacrifice du héros. Dans *100 Road Movies*, Jason Wood constate : « The journey's end rarely brings peace or contentment, but most likely further suffering or even death at the hand of everyday life<sup>639</sup>. » Et effectivement, sans que cela constitue une règle, nous repérons un nombre important d'œuvres de la route se résolvant par la mort du ou des personnages principaux : le jeune voyou de *Badlands* est ainsi exécuté à l'issue de son périple : l'étudiant révolté de *Zabriskie Point* est abattu par les forces de l'ordre ; le vagabond interprété par Al Pacino dans *Scarecrow* fait l'objet d'un règlement de comptes et meurt à l'hôpital ; le couple de *The Sugarland Express* est mitraillé en bout de course ; Thelma et Louise, acculées, finissent par plonger dans le vide, etc. Plus significativement encore, les protagonistes périssent couramment au volant de leur véhicule en flammes : *Vanishing Point* se termine ainsi alors que la Dodge Challenger de Kowalski vient de se fracasser contre un barrage de police ; dans l'ultime plan d'*Easy Rider*, la moto de Wyatt est présentée en plongée aérienne alors qu'elle est dévorée par le feu sur le bas-côté de la route ; le trio de gangsters de *Dirty Mary, Crazy Larry* trouve la mort dans un brasier après la collision entre son automobile et un train lancé à pleine vitesse ; le camion-tueur de *Duel* explose et tombe du haut d'une falaise, etc<sup>640</sup>. L'immolation du héros par le feu apparaît ainsi comme une image récurrente dans les road movies originels. Elle trouve un prolongement remarquable dans *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman, puisque c'est le film lui-même qui semble se consumer dans le projecteur sous les yeux du spectateur, alors que Driver prend le départ d'une nouvelle course (Annexe 9). Quant au road movie de Bob Rafelson, *Five Easy Pieces*, s'il ne présente pas de scène de destruction par les flammes directement à l'écran, il se clôt par une remarque des plus intéressantes de la part de son personnage principal, et c'est en paroles, finalement, que se profile ici le rituel carnavalesque : au cours de l'ultime séquence, Bobby, incarné par

---

<sup>639</sup> Jason Wood, *100 Road Movies*, p. XV.

<sup>640</sup> On retrouve dans *Thelma and Louise* une version détournée du sacrifice par le feu, puisque c'est le camion du routier misogyne qui explose sous les balles des deux femmes. Le principe d'inversion carnavalesque s'exerce ainsi à un double niveau (masculin/féminin et victime/bourreau). Notons par ailleurs que dans *Zabriskie Point*, le sacrifice du jeune homme est suivi de l'explosion de la maison des bourgeois organisée par sa maîtresse. La violence n'est donc pas retournée contre soi mais devient un geste politique et l'expression d'une lutte des classes.

Jack Nicholson, s'apprête à abandonner sa petite amie sur le parvis d'une station-service pour repartir à zéro. Sur un coup de tête, il laisse son veston dans les toilettes de l'établissement et grimpe à bord d'un camion en partance pour le Canada. Au chauffeur routier qui lui demande ce qu'il a fait de ses effets personnels, il répond : « everything got burned up in the car ». L'anéantissement par le feu a donc lieu ici à un niveau symbolique et la réflexion du jeune homme permet au spectateur de comprendre son geste comme la manifestation d'une renaissance : en abandonnant ses vieilles frusques, Bobby délaisse un pan entier de sa vie et change littéralement de peau<sup>641</sup>. Les dénouements tragiques de ces premiers récits cinématographiques de la route sont ainsi à mettre en relation avec la destruction de la figure emblématique du carnaval, qui s'effectue généralement par le feu, comme le constate Michel Feuillet :

Quelle que soit sa durée, le carnaval présente une progression qui va d'une phase liminaire – les préparatifs – jusqu'au paroxysme de l'inversion et de la transgression. [...] Le carnaval s'impose à lui-même une autocensure, une autodestruction que vient consommer la mise à mort du bonhomme Carnaval, le plus souvent par le feu, un feu purificateur<sup>642</sup>.

Rappelons à cet égard que Wyatt et Billy périssent justement au lendemain de leur escapade à la Nouvelle-Orléans, alors que s'achèvent les célébrations de mardi gras, ce qui inscrit précisément leur sacrifice dans une perspective carnavalesque.

---

<sup>641</sup> Le dénouement d'*Easy Rider* pourrait également se donner à lire comme l'expression d'une résurrection. Laderman constate : « As has been widely noted about this infamous ending, there is no view of Wyatt being killed, no body in death is revealed. [...] This last aerial shot suggests Wyatt's spirit rising up toward the heavens » p. 78. La mort par les flammes semble ainsi instantanément suivie d'une disparition du corps et possiblement de sa renaissance sous une autre forme. De la même manière, dans un calamiteux remake de *Vanishing Point* probablement commandité par l'église catholique et réalisé en 1996 pour la télévision, Kowalski, ici interprété par Viggo Mortensen, ne périt pas réellement dans l'incendie de son véhicule : celui-ci, dans un premier temps, franchit le barrage de police et entraîne le personnage à la rencontre de la figure de sa femme qui vient juste de décéder. Puis, le choc et l'incendie sont représentés, mais un témoin de la scène signale que le corps du pilote n'a pas été retrouvé dans la voiture. La thèse de la résurrection est accréditée par le fait que cet événement a précisément lieu le jour de Pâques (alors que les événements ne sont pas datés dans la version originale), ce qui bien entendu permet de comprendre la scène comme une allégorie de la résurrection du Christ. L'aspect carnavalesque est présent là aussi pour renforcer un message religieux.

<sup>642</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 54.

Bakhtine insiste lui aussi sur l'importance du feu dans le rituel carnavalesque. Il évoque ainsi, dans *La poétique de Dostoïevski*, l'existence d'une coutume particulière consistant en l'incendie d'un char allégorique :

L'image du feu carnavalesque est profondément ambivalente. C'est un feu destructeur et rénovateur à la fois. Dans les carnivals européens figurait souvent un engin spécial (généralement un char avec toutes sortes de bric-à-brac de carnaval) dénommé « enfer » ; à la fin des cérémonies il était solennellement brûlé [...] <sup>643</sup>.

Il est alors possible d'envisager le héros de la route, indissociable de son véhicule, comme une représentation contemporaine de cette figure emblématique du roi de carnaval et de sa machine infernale. Son sacrifice, inaugurant le retour à l'ordre, a pour effet de souder la communauté et son rôle s'apparente en quelque sorte à celui d'un bouc émissaire, dont René Girard précise que « L'ordre absent ou compromis par le bouc émissaire se rétablit ou s'établit par l'entremise de celui qui l'a d'abord troublé. [...] Le transgresseur se mue en restaurateur et même en fondateur de l'ordre qu'il a transgressé. [...] Il n'y a plus qu'un responsable de tout, un responsable absolu et il sera responsable de la guérison parce qu'il est déjà responsable de la maladie <sup>644</sup>. » Ceci est particulièrement perceptible dans un road movie tel que *Vanishing Point*, l'immolation du personnage donnant lieu à un immense rassemblement public (Fig. 10).

Figure 10 : photogrammes extraits de *Vanishing Point*, Richard Sarafian



<sup>643</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 185.

<sup>644</sup> René Girard, *Le bouc émissaire*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1982, p.64-65.

Tout au long du récit, alors que Kowalski tente de déjouer les pièges tendus par les forces de l'ordre, nous assistons à l'arrivée progressive de familles entières autour du barrage de police, contre lequel la Dodge Challenger finit par s'écraser dans un feu d'artifice. La mort de celui qui refuse de se soumettre, instituée en spectacle (pour les curieux représentés dans le film autant que pour l'auditoire massé dans les salles de cinéma), permet en retour le renforcement de la cohésion sociale et la réassertion de la règle, car, comme le constate Feuillet, « À travers l'expérimentation ritualisée du désordre s'opère une réaffirmation de l'ordre [...]. Les frontières, les interdits sont allègrement transgressés ; mais en tournant autour des lois, en les retournant, en les malmenant, le carnaval les définit<sup>645</sup> ».

*d. Aspect cyclique du carnaval*

Ainsi, le récit de la route semble imiter dans sa structure même le déroulement chronologique du rituel carnavalesque : après avoir franchi un premier seuil, les personnages basculent dans un univers à l'envers du monde normé ; puis, à l'issue d'un temps plus ou moins déterminé marqué par un certain nombre d'excentricités et de licences, ils reprennent le cours d'une vie sédentaire et rangée ou périssent, le plus souvent dans l'incendie de leur véhicule, à l'image d'un roi de pacotille qu'on vient de destituer. Cependant, nous constatons que la répétition de cette séquence tripartite – sédentarité, errance et retour à la sédentarité – reproductible à l'infini dans une œuvre telle qu'*On the Road* par exemple, permet de mettre au jour une autre propriété carnavalesque du récit de la route dont nous avons déjà parlé : son caractère cyclique. Effectivement, en relatant non pas une mais 4 traversées du continent américain<sup>646</sup>, l'auteur donne à voir l'enchaînement dans la durée de ces périodes de dérèglement s'immisçant au cœur d'une vie rangée. Ainsi, chaque expédition est introduite, dans le texte de Kerouac, par un court prologue dans lequel Sal évoque la banalité de son quotidien : « It was over a year before I saw Dean again. I stayed home all that time<sup>647</sup> » inaugure ainsi la deuxième partie du récit ; la section

---

<sup>645</sup> Michel Feuillet, *Le carnaval*, p. 104.

<sup>646</sup> Rappelons par ailleurs que Kerouac avait formé le projet de composer une suite aux aventures de Sal et Dean, ce qui atteste de la capacité de certains récits de la route à se prolonger indéfiniment.

<sup>647</sup> Jack Kerouac, *On the Road*, p. 109.

suiivante s'ouvre sensiblement de la même manière (« In the spring of 1949 I had a few dollars saved from my GI education checks and I went to Denver, thinking of settling down there. [...] worked awhile in the wholesale fruit market where I almost got hired in 1947<sup>648</sup>. »). Puis les aventures des jeunes gens s'achèvent invariablement par un retour au domicile familial : « When I got home I ate everything in the icebox<sup>649</sup> » clôt la première partie, et dans les dernières pages de la section 3, il est précisé : « In an hour Dean and I were out at my aunt's new flat in Long Island [...]»<sup>650</sup>. » La construction épisodique de ces road novels et road movies, qui autorise l'adjonction perpétuelle de nouveaux éléments, répète de ce fait le mouvement d'alternance entre vie normée et périodes de débordement festif, et traduit au sein même du récit de la route la structure proprement cyclique du carnaval. Cet aspect est accentué dans *On the Road* par le caractère saisonnier des expéditions entreprises par le personnage : l'entrée en errance de Sal intervient en effet à un moment privilégié de l'année, comme il s'en ouvre à plusieurs reprises : « Then came spring, the great time of traveling<sup>651</sup> » ou encore « Whenever spring comes to New York I can't stand the suggestions of the land that come blowing over the river from New Jersey and I've got to go<sup>652</sup>. » Le printemps apparaît comme la saison des voyages, qui s'inscrit dans l'immédiate continuité des fêtes carnavalesques (celles-ci s'achevant début mars). En ce sens, le nomadisme ne relèverait plus ici seulement d'un temps personnel et individuel mais aussi d'un « appel » calqué sur un temps cosmique, répondant aux cela aux exigences d'un calendrier, à l'instar du carnaval. Ainsi, le road novel originel, celui dont on considère qu'il donne forme à une nouvelle tradition littéraire, reproduit dans sa structure même le principe d'une alternance carnavalesque entre norme et subversion, chaque incursion dans l'univers inversé de la route se concluant par un retour à la quiétude du foyer.

Il est cependant, dans notre corpus, un certain nombre d'œuvres que l'on pourrait qualifier d'« ouvertes » : le voyage qui y est représenté ne semble pas devoir connaître de

---

<sup>648</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>649</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>650</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>651</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>652</sup> *Ibid.*, p. 249.

fin et le récit est laissé comme en suspens, s'interrompant alors que les protagonistes sont encore en marche pour une destination qui n'est pas toujours clairement définie. Les road movies de Wenders sont de celles-là : un dénouement dynamique y marque la continuité du mouvement (celui du train qui emmène Philip et la fillette dans *Alice in den Städten* ; celui de Travis qui quitte l'écran à bord de sa voiture dans *Paris, Texas* ; celui de Robert et Bruno, enfin, dont les itinéraires se croisent littéralement dans l'avant-dernière séquence d'*Im Lauf der Zeit*) et l'impossibilité pour le ou les personnages de se fixer quelque part à demeure. Cependant, si les films en question ne s'achèvent pas par le franchissement d'un seuil en sens inverse ramenant la situation à son équilibre originel, la tension entre nomadisme et sédentarité n'en est pas moins omniprésente et constitutive dans les films en question. Quoique mobiles, les héros de la route s'efforcent généralement de recomposer un noyau familial, ce qui peut être perçu comme un effort de retour à la norme : Alice et Philip s'appêtent ainsi à rejoindre la mère de la fillette qui les attend à l'autre bout des rails de chemin de fer ; Robert retrouve brièvement son père à l'issue d'une longue période de silence, tandis que les jeunes protagonistes de *Don't Come Knocking*, le dernier road movie en date du réalisateur allemand, découvrent leurs liens de sang (ils sont frère et sœur) et décident de partir ensemble pour la ville de Wisdom. Dans *Falsche Bewegung*, enfin, le petit groupe qui s'est constitué autour de Wilhelm s'installe un temps au domicile de la comédienne, faisant alors figure de famille recomposée (un couple, une enfant, un grand-père), pour se dissoudre peu après, le jeune auteur ayant pris conscience de la nécessité pour lui de poursuivre son exploration géographique et intérieure. On retrouve ainsi au cœur de ces différents films de la route le principe d'une alternance proprement carnavalesque entre un monde « à l'endroit » représenté par les moments de sédentarité ou de réunion familiale, et un monde « à l'envers » que constitue l'espace de l'errance<sup>653</sup>.

Dans l'ensemble des road movies de Wenders, *Paris, Texas* est sans doute celui qui donne à voir le plus clairement le déroulement du cycle carnavalesque dans toute son

---

<sup>653</sup> *Im Lauf der Zeit* se termine comme il a commencé : par le dialogue entre le projectionniste et un exploitant de salle. La répétition de cette séquence permet de boucler la boucle et marque une forme de cyclicité.

amplitude. La séquence introductive acquiert en effet une résonance nouvelle lorsqu'examinée à la lumière de ce rituel. Ainsi, le spectateur apprend que l'errance du personnage principal s'origine dans l'incendie de sa caravane. On reconnaît ici le motif de la destitution du roi de carnaval et la destruction par les flammes de l'engin infernal. Cet incident inaugure pour Travis une longue traversée du désert qui correspond en quelque sorte à l'entrée en carême : l'aridité du sol, l'absence de nourriture figurent ainsi les privations infligées lors de cette période de deuil symbolique. L'éveil de Travis sur la table d'auscultation consécutive à son évanouissement se comprend alors comme la représentation de la résurrection du Christ que commémore le jour de Pâques à l'issue d'un jeûne de plus de six semaines. C'est ensuite une vie familiale qui se profile, chez le frère de Travis, son petit garçon. Mais l'idylle ne dure qu'un temps, l'homme décidant de partir en quête de la mère biologique de son fils, franchissant de ce fait un nouveau seuil symbolique. Il la retrouve à Houston, alors qu'elle officie en tant que strip-teaseuse. Le foyer paisible sur les hauteurs de Los Angeles trouve ainsi son pendant carnavalesque dans la cabine de peep-show où évolue Jane, la femme aimée : le décor grossier cherche en effet à donner l'illusion d'une cuisine ou d'une chambre à coucher. Puis, après avoir réuni la mère et l'enfant, Travis repart à l'aventure et le récit s'achève alors que la voiture du personnage quitte l'écran. *Paris, Texas* semble ainsi reconstituer, en débutant par la fin, l'intégralité du cycle : mardi gras (évoqué hors-champ par l'incendie de la caravane), le carême puis Pâques, que suit une période de sédentarité, brisée par un retour en errance qu'accompagne la représentation d'un monde « à l'envers ». Ainsi, le film de Wenders commence là où se terminent traditionnellement les récits de la route et, en dépit de son absence de dénouement réel, s'inscrit bien dans le déroulement des fêtes carnavalesques.

Mais plus significativement, rappelons que l'adoption d'une fin ouverte permet aux road movies de Wenders de s'organiser en cycle : ce que nous appelons la trilogie de l'errance, à laquelle nous pourrions ajouter *Bis ans Ende der Welt* et *Lisbon Story*, constitue en effet les différents épisodes d'un ensemble cohérent dont nous avons évoqué précédemment la sérialité souterraine (chapitre II). L'unité de ce récit composite serait en

effet assurée par la présence d'un personnage récurrent, toujours le même – car invariablement incarné par Rüdiger Vogler – et pourtant différent, puisque affublé de patronymes et de fonctions qui, sans être identiques, laissent entrevoir certaines affinités. Qu'il se nomme Wilhelm (*Falsche Bewegung*), Bruno Winter (*Im Lauf der Zeit*), Philip Winter (*Alice in den Städten, Lisbon Story*), ou plus simplement Winter (*Bis ans Ende der Welt*), ce personnage en vient à constituer un double parodique de Wenders lui-même (nous ne manquons pas de repérer la proximité sonore entre les noms « Winter » et « Wenders » – Wim étant un diminutif de Wilhelm), ce qui est particulièrement manifeste dans le premier de ses road movies : comme pour établir les principes d'une convention qui sera perpétuée dans les œuvres ultérieures du réalisateur, *Alice in den Städten*, nous l'avons montré, organise la réunion au sein d'un plan de Wenders et de son alter ego cinématographique. La « rencontre » a lieu dans un snack sur la côte est des États-Unis : Philip Winter s'installe à une table tandis qu'à l'arrière-plan se dessine la silhouette du cinéaste qui vient choisir une chanson dans le répertoire d'un juke-box. La réduplication peut apparaître comme une marque de la carnavalisation – Bakhtine précise à ce sujet que « Les doubles parodiques devinrent un phénomène fréquent de la littérature carnavalisée<sup>654</sup>. » – mais ce n'est pas la seule. On constate en effet que le personnage auquel Rüdiger Vogler donne ses traits exerce invariablement une profession en lien avec la créativité. Il est ainsi tour à tour écrivain, photographe, projectionniste, preneur de son, ou encore détective – un métier dont on ne manque pas de noter la proximité avec celle d'auteur<sup>655</sup>. Comme on peut s'y attendre, il est caractérisé par un certain nombre d'accessoires représentatifs de ses fonctions : une machine à écrire, un appareil photographique, un projecteur, une perche et un casque, un imperméable et un chapeau. Ces attributs fonctionnent en quelque sorte comme un déguisement et participent de ce que Bakhtine mentionne comme étant l'un des « [...] rites secondaires du carnaval » soit « le travestissement (c'est-à-dire le changement

---

<sup>654</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 186.

<sup>655</sup> L'analogie est mise de l'avant par Compagnon : « La lecture se présente comme une résolution d'énigme. » Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1998, p. 179.



carnavalesque de vêtements, de situation et de destin) [...]»<sup>656</sup>. » Pris isolément, chaque personnage ne renvoie finalement qu'à lui-même et à la figure de Wenders qu'il parodie. Mais la mise en relation de ces différents récits permet de faire émerger la dimension carnavalesque de l'ensemble en présentant les parties qui le composent comme autant de variations sur un même thème. Parlant de son œuvre au moment de la sortie d'*Im Lauf der Zeit*, Wenders admet d'ailleurs avoir voulu réaliser, avec les deux opus précédents, une sorte de trilogie, précisant au journaliste qui l'interviewe : « C'est la même histoire pour les trois films<sup>657</sup>. » Ainsi, à l'instar de son principal protagoniste, le récit avance « grimmé », puisqu'il est en quelque sorte travesti d'un épisode à l'autre, mais il est possible de reconnaître, sous le masque, son identité. C'est donc précisément l'agencement en cycle de ces œuvres ouvertes qui favorise chez Wenders le surgissement du carnavalesque.

Le road novel et le road movie reproduisent ainsi dans leur structure même le déroulement du carnaval, marqué par le basculement d'un monde sédentaire et normé à l'espace de l'errance défini par un mécanisme de débordement et d'inversion. Cet élément carnavalesque, qui s'articule autour de l'ensemble chronotopique formé par la route et le seuil, permettrait ainsi de distinguer le récit de la route au sens où nous l'entendons d'autres récits d'errance au nombre desquels se trouve *The Grapes of Wrath*. Le nomadisme des personnages n'y est plus de l'ordre de la contrainte extérieure et n'est pas davantage motivé par des considérations politiques ou économiques, mais y apparaît plutôt comme la réitération contemporaine d'un rituel cathartique, qui, sous les apparences d'un mouvement subversif, n'en permet pas moins de renforcer la cohésion de la communauté : prendre la route ne constitue plus en soi un acte de révolte mais participe au contraire d'un mécanisme de régulation sociale, ce qui viendrait expliquer la présence de cette tension permanente entre conformisme et rébellion observée dans le road novel et le road movie par Laderman et d'autres à sa suite.

---

<sup>656</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, p. 184.

<sup>657</sup> Entrevue de Wim Wenders avec Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, novembre 1976, p. 27.