

## Réitération parodique le carnavalesque

L'analyse chronotopique effectuée précédemment a ainsi permis d'établir l'existence d'un lien de parenté certain entre *The Grapes of Wrath* et le récit de la route au sens où nous l'entendons. L'expression conjointe, dans cette œuvre romanesque et son pendant cinématographique, d'un chronotope de la route fort à travers le long récit d'une errance qui ne semble pas devoir connaître de fin, et d'un chronotope du seuil extrêmement marqué – en raison notamment de la table rase à laquelle sont contraints les Joad et leur semblables, mais aussi à travers la prise de conscience de Tom – pourrait nous inciter, dans un premier temps, à rattacher *The Grapes of Wrath* à la tradition du road novel et du road movie. Cependant, nous percevons, sans parvenir encore à la nommer, une différence sensible entre ce récit de migration d'une famille de fermiers du Middle West au temps de la Grande Dépression et celui des mésaventures d'un Sal Paradise ou même d'un Kowalski. Ceci nous amène alors à conclure à l'insuffisance de notre proposition initiale et à la nécessité de la mise au jour d'un troisième élément qui, couplé aux précédents, permettrait de cerner au mieux la forme littéraire et cinématographique qui nous intéresse. Nous nous proposons donc de reprendre l'analyse de *The Grapes of Wrath* afin de faire émerger ce qui, dans son traitement de l'errance, permettrait de distinguer l'œuvre de Ford et de Steinbeck du récit de la route.

La disparité existant entre les deux formes en jeu pourrait relever à première vue d'un rapport transformé à la collectivité. Nous avons eu l'occasion d'évoquer précédemment la marginalité du héros de la route, qui se livre au nomadisme dans une société foncièrement sédentaire. L'errance des Joad semble, en revanche, participer d'un vaste mouvement migratoire affectant toute une frange de la population : ce sont en effet des centaines de milliers de compagnons d'infortune qui sont poussés sur les routes en direction de la Californie, dans un geste d'appropriation du territoire qui n'est pas sans rappeler la conquête de l'Ouest et la marche des pionniers. En ce sens, *The Grapes of Wrath* serait à mettre en relation avec le western, qui, comme l'œuvre de Steinbeck et de

Ford, procède d'un caractère épique et constitue une forme de récit fondateur pour la nation américaine. Or, nous allons voir que, quoiqu'inscrits dans un lien de filiation avec le western, le road novel et plus particulièrement le road movie en viennent à se distancier de leur prédécesseur, voire même à le réfuter, en présentant de la conquête une vision dégradée. Cette *contestation d'un modèle narratif originel* pourrait constituer un premier trait caractéristique méritant d'être interrogé.

La notion de collectivité ne représente cependant qu'un aspect particulier de ce qui différencie en propre le récit de la route d'une œuvre telle que *The Grapes of Wrath*, car en renversant notre proposition, nous pourrions considérer que le périple des Joad à travers le Nouveau Monde s'apparente autant à une conquête qu'à un exil forcé. En effet, les petits métayers de l'Oklahoma sont chassés de leurs terres par les banques qui revendiquent leurs droits de propriété au lendemain du krach boursier. Le nomadisme, tel qu'il s'exprime dans l'œuvre de Steinbeck et de Ford, résulte ainsi d'une contrainte extérieure et se ramène à une question de survie pour ces familles de paysans déshéritées, quand nous pouvons considérer que les héros de road novel et road movie voient dans leur vagabondage l'expression de leur liberté la plus absolue – c'est-à-dire, en l'occurrence, de leur affranchissement vis-à-vis d'une société opulente et corrompue. Le geste du migrant semble alors avoir été dépouillé de son urgence et de sa nécessité initiales, puisque, contrairement à l'exilé qui aspire à la sécurité, le héros de la route tend à se déposséder de ses richesses pour se mettre volontairement dans une situation de précarité. Ainsi, ce sont, cette fois, les causes de l'errance qui demandent à être examinées à la loupe, et si *The Grapes of Wrath* s'apparente, à nos yeux, à un récit d'exil, nous pouvons alors considérer l'errance dépeinte dans le récit de la route comme un exil à rebours, un « contre-exil » pourrait-on dire, dans la mesure où il est possible d'observer dans les œuvres à l'étude *une forme de retournement du mouvement migratoire*.

Qu'ils s'inscrivent dans un contexte d'après-conquête, ou se fassent le récit d'un contre-exil, le road novel et le road movie semblent donc caractérisés par une sorte d'inversion par rapport à un modèle initial, qu'ils absorbent et qu'ils réfutent à la fois. Bien

plus, on retrouve dans les œuvres de la route un effet d'édulcoration : les héros de la route miment pour ainsi dire les gestes de leurs courageux ancêtres dans une conjoncture de relative stabilité politique et économique, ce qui prive leur entreprise de sa justification première. Il est alors possible de percevoir dans le récit de la route *une forme de « répétition parodique »*, dont on soupçonne qu'elle pourrait constituer le troisième élément que nous recherchons.

## **I. Récit de la route et récit de conquête : absorption et réfutation**

À certains égards, *The Grapes of Wrath* pourrait faire figure de récit de conquête, avec sa description minutieuse de l'invasion de la Californie par des hordes de « Okies ». L'œuvre de Ford et de Steinbeck se place de ce fait dans la lignée du western, dont elle constitue une variation : il est en effet possible de voir dans la migration des Joad et de leurs semblables la réactualisation du geste des pionniers en marche vers l'Ouest. La dimension collective de l'errance est ici sans doute responsable de la création de cet effet.

### **A. *The Grapes of Wrath* : une autre conquête de l'Ouest**

Nous avons eu l'occasion d'évoquer plus haut l'article de Leslie Dick, dans lequel l'auteur se prononce pour l'identification d'un sous-genre du road movie – le *bus-movie* – reposant entièrement sur le principe d'un voyage en autocar. Nous avons brièvement exposé l'aporie d'une telle proposition, la capacité d'un véhicule ne suffisant pas, à notre avis, à déterminer une thématique ou une structure narrative particulière. En revanche, si le nombre de passagers ne peut être tenu comme un critère de distinction pertinent, la quantité de véhicules mobilisés dans un espace défini peut jouer un rôle considérable dans la différenciation entre le road novel/road movie et d'autres récits d'errance. Il nous revient alors d'approfondir cette notion de collectivité pour parvenir à mieux cerner, en retour, les spécificités du récit de la route.

### 1. *The Grapes of Wrath* et le rapport à la collectivité

À y regarder de plus près, *The Grapes of Wrath* ne consiste pas seulement en la relation des déboires d'une famille de paysans du Middle West, mais permet de retracer le destin de toute une classe de laissés-pour-compte. L'expérience des Joad devient représentative du sort réservé à une catégorie de population au moment de la grande crise économique, qui sévit à la grandeur du continent américain, consécutivement au krach boursier de 1929. Ce sont en effet des cortèges de migrants qui défilent toute la journée sous le regard médusé des travailleurs de la route. Un garagiste fait ainsi part de ses statistiques : « I seen forty-two cars a you fellas go by yesterday. Where you all come from ? Where all of you going<sup>419</sup> ? » et plus loin, il est précisé : « Two hundred and fifty thousand people over the road. Fifty thousand old cars – wounded, steaming. Wrecks along the road, abandoned<sup>420</sup>. » L'errance des Joad n'apparaît donc pas comme le résultat d'une décision individuelle mais se fait l'expression d'un phénomène collectif. De fait, le roman de Steinbeck, bien plus encore que son adaptation cinématographique, permet d'articuler de façon constante ce rapport entre l'un et le multiple, notamment par le truchement de ces fameux chapitres « intercalaires », qui confèrent à l'aventure des Joad son caractère exemplaire. La version littéraire de *The Grapes of Wrath* alterne effectivement les sections consacrées aux épreuves rencontrées par les Joad et d'autres chapitres de portée plus globale, qui renferment des éléments d'explication parfois empreints de didactisme (le chapitre 19 permet ainsi de retracer l'histoire du peuplement de la Californie : « Once California belonged to Mexico and its land to Mexicans<sup>421</sup> » etc.), ou qui reprennent, de façon impersonnelle et en les généralisant, des épisodes vécus par les personnages principaux (comme par exemple le chapitre 9, qui expose les circonstances selon lesquelles les paysans sont amenés à se dépouiller de leurs biens avant de prendre la route : « In the little houses the tenant people sifted their belongings and the belongings of their fathers and of their

---

<sup>419</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 336.

<sup>420</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>421</sup> *Ibid.*, p. 456.

grandfathers<sup>422</sup> », etc. Le passage fait écho au chapitre précédent, au cours duquel les Joad procèdent à la sélection et à la revente de leurs effets personnels). On pourrait ainsi dire du roman de Steinbeck qu'il est, en quelque sorte, rédigé « en partie double », car chaque événement de la vie de ces migrants du Middle West est relaté à deux reprises, selon des perspectives à la fois différentes et complémentaires.

À cette structure en miroir, qui renvoie dos à dos le général et le particulier, répond un autre procédé permettant de jouer sur la distance d'observation. *The Grapes of Wrath* abonde en métaphores ou en anecdotes impliquant divers insectes, et le narrateur semble parfois porter sur le milieu qu'il dépeint le regard d'un entomologiste. Les Joad sont ainsi occasionnellement assimilés à des êtres minuscules et négligeables, qu'on pulvérise sans ménagement : la maison des fermiers est broyée comme un hanneton par les « chenilles » du caterpillar (« crushed like a bug<sup>423</sup> »), et les petits métayers en quête d'un travail sont comparés à des fourmis affairées (« Like ants scurrying for work, for food, and most of all for land<sup>424</sup>. »). Les Joad deviennent ainsi tour à tour les sujets et les objets du récit en fonction de la succession des changements d'échelle, qui permettent un détachement propice à la réflexion.

Cette mise en relation constante du micro et du macro<sup>425</sup> confère par ailleurs au roman de Steinbeck une double perspective : à la fois compassionnelle – dans la mesure où tout est fait pour amener le lecteur à ressentir dans sa chair la détresse des Joad – et intellectuelle,

---

<sup>422</sup> *Ibid.*, p. 301.

<sup>423</sup> *Ibid.*, p. 250.

<sup>424</sup> *Ibid.*, p. 258.

<sup>425</sup> Dans un ouvrage consacré au travail de l'historien, Kracauer recommande de porter sur les choses un regard à la fois général et particulier, l'alternance entre le micro et le macro permettant selon lui d'accéder à une plus grande précision et à un meilleur tableau de la réalité : « C'est pourquoi les historiens exigeants qui aspirent à appréhender l'histoire dans sa plénitude plaident pour une interprétation de la macro et de la micro-histoire. [...] ce qui est de grande dimension ne peut être restitué adéquatement que par un mouvement permanent de l'ensemble vers quelque détail, puis de retour vers l'ensemble, etc. [...] Par conséquent, l'historien doit se situer de façon à pouvoir se mouvoir librement entre les dimensions micro et macro. » Siegfried Kracauer, *L'histoire. Des avant-dernières choses*, trad. Claude Orsoni, ed. Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix, Paris, Éditions Stock, coll. « Un ordre d'idées », 2006, p. 186-187. De fait, Steinbeck, qui passa plusieurs semaines en compagnie des petits fermiers jetés sur les routes se fait en quelque sorte l'historien de cette population par le truchement de ce roman.

puisqu'on inscrit l'expérience de cette famille de métayers dans une problématique d'ordre socio-économique, dont les causes sont examinées à la loupe. *The Grapes of Wrath* parvient ainsi à réunir les contraires (le proche et le lointain ; l'individuel et le collectif ; le sensible et le cérébral) pour donner de cette période historique une vision très compréhensive. C'est le constat que Daniel Griesbach, en conclusion d'un article consacré à ce texte, est amené à formuler :

Novels commonly rely on the social representativeness of individual characters to evoke the bigger picture. But the uniqueness of Steinbeck's form lies in its ability to emphasize the difference and connection between individual and collective representations. It is a form that makes the reader feel the movement between the general levels of understanding<sup>426</sup>.

Le passage constant du « je » au « nous » dans la composition même du roman sert d'ailleurs le propos ouvertement humaniste de Steinbeck, qui, par l'intermédiaire de ses personnages Casey et Tom après lui, en appelle à une prise de conscience individuelle (telle que celle qui affecte le fils Joad à l'issue du lynchage de son ami) devant mener à la mobilisation des masses pour une plus grande justice sociale et la défense des opprimés. Dans *The Grapes of Wrath*, les migrants se constituent ainsi parfois en communes autogérées, où ils votent et appliquent leurs propres règlements – nous pensons par exemple à l'expérience du camp gouvernemental, sorte de cité utopique, dans laquelle les Joad séjournent un temps, et où chaque résident est amené à jouer un rôle dans l'administration quotidienne de la collectivité (voir le chapitre 22). Les familles se regroupent pour s'épauler, comme les Joad et les Wilson, qui prennent la route ensemble durant quelques kilomètres afin d'échapper à l'adversité. Les travailleurs se serrent les coudes et déclenchent une grève, dans l'espoir de contrer la baisse des salaires et de résister aux pressions des grands propriétaires d'exploitations agricoles. Les populations vulnérables de fermiers itinérants décrites ici semblent avoir compris que leur survie dépendait avant tout de leur capacité à s'unir et à s'organiser. Ces différentes situations empruntées au roman de

---

<sup>426</sup> Daniel Griesbach, « “The Whole Texture of the Country at Once” : Steinbeck's General Chapters in *The Grapes of Wrath* », dans Michael J. Meyer, *The Grapes of Wrath. A Re-consideration*, vol. 2, Amsterdam, Rodopi, coll. « Dialogue », 2009, p. 597.

Steinbeck témoignent donc de la nécessité d'une dissolution de l'individualité dans un ensemble qui la dépasse.

*The Grapes of Wrath* repose ainsi sur le récit d'une aventure collective, exemplifiée par le cas particulier des Joad, et c'est véritablement le portrait d'un peuple en mouvement qui nous est donné à lire, à travers la description des misères d'une famille de fermiers au temps de la Grande Dépression. De ce fait, l'œuvre de Steinbeck – et son adaptation cinématographique par Ford – se charge d'une dimension épique, renforcée par le caractère pour le moins héroïque de ses personnages principaux.

## 2. Le caractère épique de *The Grapes of Wrath*

Si les miséreux dépeints dans *The Grapes of Wrath* inspirent au lecteur la plus profonde empathie, l'arrivée massive de ces « Okies » aux abois est cependant ressentie comme une menace par les nantis de l'Ouest américain, et fait l'effet d'une véritable invasion barbare :

And the dispossessed, the migrants, flowed into California, two hundred and fifty thousand, and three hundred thousand. [...] And new waves were on the way, new waves of the dispossessed and the homeless, hardened, intent and dangerous. And while the Californians wanted many things, [...] the new barbarians wanted only two things – land and food ; and the two were one<sup>427</sup>.

Et plus loin, les envahisseurs du Middle West, quoiqu'ayant la langue anglaise en partage, sont assimilés, par les californiens, aux diverses tribus qui ont déferlé sur l'Europe, massacrant et détruisant tout sur leur passage :

These men were armed when they were children. A gun is an extension of themselves. What if they won't scare ? What if some time an army of them marches on the land as the Lombards did in Italy, as the Germans did on Gaul and the Turks did on Byzantium ? They were land-hungry, ill-armed hordes too, and the legions could not stop them. Slaughter and terror did not stop them<sup>428</sup>.

---

<sup>427</sup> John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 458.

<sup>428</sup> *Ibid.*, p. 462

Parce qu'ils convoitent les vergers qui s'étendent à perte de vue sur les terres fertiles de la Californie, parce qu'ils aspirent à cultiver un jour pour leur propre compte quelques acres de ce paradis terrestre, les « Okies » sont dépeints comme des conquérants cherchant à s'emparer des biens de populations plus fortunées. Or, ce phénomène d'appropriation collective d'un territoire pourrait bien constituer l'un des éléments permettant de différencier les récits d'errance tels que *The Grapes of Wrath* des récits de la route au sens où nous l'entendons. Cette caractéristique participe en effet d'une dimension épique, puisque, au-delà de la peinture des déboires d'une famille de fermiers, c'est véritablement le récit d'une nation en marche qui nous est offert dans le roman de Steinbeck et dans son adaptation cinématographique. Georg Lukács explique en effet :

De tout temps, on a considéré comme une caractéristique essentielle de l'épopée le fait que son objet n'est pas un destin personnel mais celui d'une communauté. Avec raison, car le système de valeurs achevé et clos qui définit l'univers épique crée un tout trop organique pour qu'en lui un seul élément soit en mesure de s'isoler en conservant sa vigueur, de se dresser avec assez de hauteur pour se découvrir comme intériorité et se faire personnalité<sup>429</sup>.

Or, il apparaît que, de cette foule affamée de pain et de justice, les Joad émergent non pas en tant qu'êtres individués doués d'une « intériorité » ou d'une « personnalité » réelle (pour reprendre les termes de Lukács), mais en tant que figures emblématiques incarnant les vertus d'un peuple opprimé. De fait, le roman de Steinbeck – et dans une moindre mesure le film de Ford – documente l'Histoire d'une certaine Amérique, touchée de plein fouet par la crise économique, par le truchement de personnages au caractère héroïque extrêmement prononcé. Ces derniers persistent en effet à lutter contre l'adversité et les obstacles que le destin a placés sur leur route sans jamais se départir d'une attitude profondément humble, bienveillante et courageuse. Pensons par exemple à l'engagement de Tom et de Casey pour une plus grande équité sociale au mépris du danger que ce choix représente pour leur propre vie ; à la générosité de Ma, qui distribue les restes de son repas entre les enfants du camp de réfugiés, alors que ses provisions sont comptées ; à celle de Rosasharn enfin, qui,

---

<sup>429</sup> Georg Lukács *La théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989, p. 60.

dans un ultime effort, consent à donner de son lait à un pauvre hère à moitié mort de faim, etc. Les différents membres de la famille Joad sont ainsi parés d'une aura, qui les propulse au-dessus de la grande masse des hommes et leur confère une dimension presque surnaturelle. De surcroît, le recours très systématique à de multiples références bibliques permet d'élever le récit de l'expérience des Joad au rang de mythe. Le titre, *The Grapes of Wrath*, est ainsi une citation presque littérale du livre des Révélations<sup>430</sup> ; la Californie, avec ses arbres chargés de fruits, fait figure de jardin d'Éden aux yeux des protagonistes ; l'ultime péripétie du roman est une évocation très claire du déluge, puisqu'on y retrouve les derniers représentants de la famille menacés et finalement emportés par la crue des eaux – dans ces conditions, le camion dans lequel les Joad entassent tous leurs biens terrestres pourrait constituer une sorte d'arche de Noé, etc. Les occurrences de ce type sont légion et il serait fastidieux de chercher à les énoncer de façon exhaustive. Comme en témoignent les différents exemples mobilisés ici, le réseau de références bibliques – qui sous-tend d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Steinbeck (pensons à *East of Eden*, *The Wayward Bus*, etc.) – est particulièrement dense et contribue à inscrire *The Grapes of Wrath* dans une forme épique en magnifiant les protagonistes et la somme de leurs malheurs. Les Joad ne sont plus alors de modestes paysans victimes d'un système économique impitoyable, mais de véritables allégories illustrant la souffrance et surtout la dignité de tout un peuple face à l'épreuve ; et l'image de Rosasharn, sorte de Mère nourricière donnant le sein au mourant dans les dernières pages du livre, en est sans doute la plus puissante illustration.

### **3. *The Grapes of Wrath* et le western : des récits fondateurs**

Avec ses personnages héroïsés incarnant la splendeur et les misères d'une certaine Amérique en ces temps de crise, *The Grapes of Wrath* apparaît bel et bien comme une geste des temps modernes ; et le déferlement par vagues successives de ces populations affamées sur la côte pacifique peut à certains égards faire figure de nouvelle conquête de l'Ouest, les camions des migrants se substituant en quelque sorte aux caravanes de pionniers, qui circulaient jadis en chariot. En ce sens, *The Grapes of Wrath* nous semble devoir être mis

---

<sup>430</sup> Livre des Révélations, 14 : 1-20.

en relation avec le western, puisqu'il en vient à exercer, dans l'imaginaire collectif, le même rôle de récit fondateur pour la culture américaine (nous y reviendrons plus loin). Il ne s'agit plus, pour Steinbeck et Ford après lui, de relater les circonstances de l'émergence de la nation, mais un moment charnière de son évolution, qui s'est lui aussi traduit par des migrations de masse et une reconfiguration de la donne socio-politique. En s'appuyant sur des faits réels dont il a souvent été le témoin direct, Steinbeck compose un récit épique en l'honneur du petit peuple dont il ne cesse de louer la grandeur. Mais au-delà de ce portrait flatteur, *The Grapes of Wrath* se veut porteur d'un idéal vers lequel les migrants s'efforcent de converger, en dépit des obstacles qui se présentent sur leur route – idéal social qui trouve sans doute sa meilleure expression dans la métaphore du camp gouvernemental que fréquentent brièvement les Joad au cours de leur périple. Nous avons présenté plus haut les caractéristiques de ce refuge temporaire, qui semble figurer à petite échelle une Amérique utopique au sein de laquelle chacun trouverait sa place et dont les richesses seraient partagées équitablement. D'une certaine manière, il n'est plus question, dans le roman de Steinbeck, de réaliser l'unité culturelle du pays (comme ce pouvait être le cas pour le western), mais plutôt son unité sociale, au lendemain de la crise économique, en appelant à l'effacement des inégalités de classe.

Avec sa peinture épique des migrations de masse consécutives à la Grande Dépression et son plaidoyer en faveur d'une réforme de l'organisation sociale, *The Grapes of Wrath* est de ce fait susceptible de tenir lieu de récit rassembleur pour la nation américaine. Il est en cela à rapprocher du western, qui exerce un rôle similaire dans l'imaginaire occidental. Or, ceci constitue peut-être un premier élément de différenciation entre l'œuvre de Ford et de Steinbeck, d'une part, et le road novel et le road movie, d'autre part. Il nous semble en effet que le récit de la route s'inscrive dans un rapport plus complexe au western, qu'il absorbe mais conteste d'un même mouvement. Nous nous proposons donc, dans les pages qui suivent, d'examiner la façon dont le road movie se définit d'emblée dans sa relation distanciée au western, en procédant notamment à l'étude d'*Easy Rider*.

## B. Le road movie et le western : absorption et réfutation

Dans un article intitulé « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », Stephanie Watson examine l'influence exercée par le western sur la création du road movie et établit le lien suivant entre les deux genres cinématographiques : « If the road movie follows the route already laid down then in many ways the Western can be seen as the pioneer or progenitor of the route which other American genres would follow<sup>431</sup>. » Et effectivement, comment ne pas reconnaître dans le road movie américain les paysages désertiques mille fois traversés par les pionniers en quête d'une terre promise ? Comment ne pas voir, dans le personnage de Kowalski de *Vanishing Point*, l'image du hors-la-loi solitaire traqué par le shérif ? Nombreuses sont les passerelles formelles et thématiques susceptibles d'être érigées entre les deux types de récit. Cependant, en employant expressément le terme « progenitor » (que l'on traduit par « ancêtre », mais qui présente en anglais une connotation beaucoup plus charnelle), l'auteur établit un lien de filiation directe entre western et road movie<sup>432</sup> : plus qu'un simple avatar, le road movie semble prolonger le western et se substituer à ce genre devenu moribond pour proposer une autre lecture de l'Amérique. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'examiner la façon dont s'opère cette substitution et de montrer comment le déclin du western a, en quelque sorte, rendu possible l'émergence du road movie, avec l'apparition sur les écrans d'*Easy Rider* en 1969. Or, le film de Hopper n'a pas seulement le mérite d'être le premier road movie de l'histoire du cinéma : il constitue, en outre, une excellente transition avec le western, dont il reprend certains des poncifs, tout en marquant ses distances avec son modèle – au point où la critique, comme ses auteurs, sont souvent amenés à parler de « nouveau western » à son sujet. L'analyse du film, et notamment d'une de ses scènes-clés, permettra alors de mettre en évidence cette forme de contestation du mythe de l'Ouest, auquel le road movie doit tout, mais qu'il relègue à un passé définitivement révolu.

---

<sup>431</sup> Stephanie Watson, « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », dans Jack Sargeant et Stephanie Watson, *Lost Highways. An Illustrated Guide to the Road Movie*, Creation Books, 1999, p. 22.

<sup>432</sup> Plus loin, elle file la métaphore en écrivant : « The Western is the *father* of the road movie ». *Ibid.*, p. 28 (nous soulignons).

## 1. L'héritage du western

### a. *Le western comme texte fondateur*

Le dictionnaire Larousse du cinéma définit le western comme un « film qui a pour cadre l'ouest de l'Amérique du Nord à l'époque des pionniers<sup>433</sup> ». Si, bien entendu, certaines œuvres tendent à déborder les marges géographiques posées par cette définition<sup>434</sup>, il n'en reste pas moins que ce genre cinématographique reste dans son ensemble fortement identifié à la culture américaine. En 1953, Rieuepyrout rédige un ouvrage, *Le western ou le cinéma américain par excellence*<sup>435</sup>, qui retrace les grands moments de l'évolution du western et souligne son impact sur l'imaginaire collectif :

Longtemps considéré comme un être à part, le « Westerner » ou homme de l'Ouest, créa, à son insu, la saga des Grandes Plaines où il mena son combat. Les légendes naissent des hommes et de la terre qu'ils habitent. Texas, Kansas, Arizona, Oklahoma, noms « maudits » popularisés par la littérature et les films westerns, détiennent, depuis, le redoutable privilège de synthétiser tout un passé de violence et c'est par eux qu'en tous quartiers, en toutes villes du monde, les gosses n'hésitent plus à caractériser l'Amérique<sup>436</sup>.

Plus qu'un divertissement, le western permet ainsi de véhiculer une certaine image de l'Amérique, où il devient difficile de distinguer la légende de la réalité. Au même titre que la littérature de l'Ouest qui le précède, le western participe ainsi de la constitution d'une identité nationale et répond à la nécessité de cimenter, par l'intermédiaire d'une mythologie, une Amérique marquée d'une forte hétérogénéité. Yves Kovacs explique en ces termes le mécanisme selon lequel le western est parvenu à conférer une unité à un peuple issu de souches multiples :

C'est le déracinement qui est à la base du genre le plus riche du cinéma [c'est-à-dire le western] [...] les minorités ethniques débarquent quotidiennement sur cette terre promise [...] Les nouveaux venus aussi veulent être des américains à part entière

---

<sup>433</sup> Jean-Loup Passek (dir.), *Dictionnaire du cinéma*, Paris, Larousse, 1986, p. 818.

<sup>434</sup> De nombreux westerns sont tournés au Mexique, comme *Vera Cruz* de Robert Aldrich (1954).

<sup>435</sup> Jean-Louis Rieuepyrout, *Le Western ou le cinéma américain par excellence*, Paris, Éditions du Cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1953.

<sup>436</sup> *Ibid.*, p. 20.

[...] La meilleure manière de créer le concept de l'Amérique, c'est de leur donner des racines. [...] Les racines de peuples d'origines aussi diverses, il fallait bien les trouver dans la brève histoire de cet amas un peu artificiel d'états. [...] Il fallait de cette histoire créer une mythologie, débusquer les héros cachés, les mettre en vedette. [...] Alors le cinéma vint : ce moyen que personne n'osait encore appeler un art était évidemment le plus apte à imposer cette mythologie<sup>437</sup>.

En des formes simples et accessibles à tous, le western permet ainsi de rassembler sous une même bannière les représentants d'un peuple composite issu de l'immigration. Pour ce faire, il concourt à l'élaboration d'une mythologie en brochant à l'infini sur les personnages et les événements qui ont contribué à la fondation de la nation américaine.

On peut ainsi considérer le western comme un récit de conquête retraçant la mise en œuvre d'un projet collectif (la construction d'une nation) et exerçant des fonctions mythologiques pour le peuple d'Amérique ; et c'est en cela qu'il est possible de considérer, avec Jean-Louis Rieuepeyrout, qu'il représente le « cinéma américain par excellence ». Cependant, il convient de rappeler que l'ouvrage de Rieuepeyrout paraît en 1953, à une époque où le western est encore l'une des formes cinématographiques les plus prisées à Hollywood – ce qui permet d'ailleurs à André Bazin de proclamer en ouverture de sa préface que : « le western est le seul genre dont les origines se confondent presque avec celles du cinéma et que près d'un demi-siècle de succès sans éclipse laisse toujours aussi vivant<sup>438</sup>. » Yves Kovacs, quelque 15 ans plus tard, tempère ces propos enthousiastes en constatant que le western n'a pas su s'adapter et intégrer les changements qui affectent la société au tournant des années 1960. Le western semble alors dépassé.

#### *b. L'incapacité d'adaptation du western*

Yves Kovacs, qui en 1969 contribue à l'élaboration d'un ouvrage collectif sur le western, observe dès les années 1950, et de façon plus évidente dans la décennie suivante, une rupture affectant l'ensemble de la société américaine. Les États-Unis, qui se relèvent de

---

<sup>437</sup> Yves Kovacs, « Mythologie du western », dans Jean A. Gili (dir.), *Le western. Évolution et renouveau du western (1962-1968)*, Paris, Minard, coll. « Lettres modernes », 1969, p. 253-254.

<sup>438</sup> André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence » [1953], dans *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Les Éditions du cerf, coll. « 7<sup>e</sup> art », 1994, p. 217.

la Seconde Guerre mondiale et plongent dans de nouveaux conflits, ne peuvent plus se reconnaître dans cette vision idyllique et mensongère de la nation véhiculée par le western.

Une réaction devait automatiquement venir : les parents avaient trop exalté l'Amérique pour que les enfants n'en soient pas agacés. De plus, les USA avaient été victorieux pendant la seconde guerre mondiale. Les idées dites de gauche avaient fait leur chemin dans les jeunes générations. Cette exaltation de l'Amérique les agaçaient. Cette victoire s'était terminée par une guerre froide suivie d'une stupide et inutile guerre de Corée. Inutile donc de faire de l'Amérique un mythe inébranlable alors que la réalité était là pour montrer à quel point ce mythe était fragile<sup>439</sup>.

Ainsi, la mythologie de l'Ouest semble en parfait décalage avec la réalité de la société américaine des années 1960 : il devient en effet difficile d'invoquer l'héroïsme des pionniers et la nécessité de l'instauration de la loi quand le pays subit une déroute entre ses propres frontières (avec l'assassinat de Kennedy mais aussi les émeutes qui éclatent dans les ghettos noirs et la répression qui s'ensuit) de même qu'à l'étranger (le conflit au Vietnam ne cesse de s'amplifier et gagne en impopularité). Les mouvements de contestation se développent au sein de la jeune génération, et le western, qui fait alors quelque peu figure de « cinéma de papa », semble largement dépassé. Kovacs conclut son texte, dont la parution coïncide avec la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, par le constat de la mort du western – une mort qui appellerait toutefois une renaissance :

Après avoir été systématiquement optimiste, il est indispensable, par réaction, que l'on touche le fond avant de pouvoir retourner à la surface [...] Le cow-boy n'est plus rien : mais peut-être faut-il qu'il ne soit plus rien pour pouvoir reprendre vie et force. Car il est trop tard aujourd'hui pour tuer le western. Même s'il mourait, il renaîtrait sous une autre forme<sup>440</sup>.

Il est vrai que le western survit quelque temps encore à travers sa version dite « crépusculaire<sup>441</sup> » ou même en Italie, par l'intermédiaire du western spaghetti<sup>442</sup>. Mais on

---

<sup>439</sup> Yves Kovacs, « Mythologie du western », p. 259.

<sup>440</sup> *Ibid.*, p. 263.

<sup>441</sup> Mais comme le nom lui-même l'indique (le crépuscule n'est qu'un bref moment de lueur avant la noirceur), ces westerns crépusculaires annoncent la fin du genre en présentant des héros fatigués, et en rétablissant une certaine vérité historique au risque d'égratigner le mythe.

ne peut véritablement parler de résurrection, dans la mesure où le mythe de l'Ouest est passablement égratigné dans ces dernières manifestations du genre. Ainsi par exemple, les héros d'hier, comme le général Custer, apparaissent sous un jour moins glorieux (il est parfaitement ridiculisé dans le *Little Big Man* d'Arthur Penn, sorti en 1970), et c'est l'envers de la conquête qui intéresse dorénavant les cinéastes, avec tout ce qu'elle comporte d'atrocités (il apparaît alors clairement que le peuplement de l'Amérique par les Blancs se fait au prix d'un génocide). Ainsi désacralisé, le western finit par s'éteindre pour ne subsister que de manière épisodique, avec la sortie d'œuvres éparses, telles que *Dances With Wolves* (Kevin Costner, 1990) ou *Brokeback Mountain* (Ang Lee, 2005). Peut-être faut-il alors chercher cette « autre forme » appelée par Kovacs dans le road movie, qui se développe précisément à cette époque et reprend à son compte certaines caractéristiques de son illustre prédécesseur pour produire quelque chose de différent.

Ainsi, au tournant des années 1960, le western n'est plus en mesure de refléter les valeurs d'un peuple américain en mutation. Conséquemment, le genre est victime d'une forme de désaffection de la part du public, ce qui se traduit par l'effondrement de la production, en valeur absolue mais aussi, plus significativement, en valeur relative.

### *c. Déclin de la production du western*

Les années 1950 sont marquées à Hollywood par une crise des studios, qui se prolonge jusque dans les années 1960. L'historien du cinéma Georges Sadoul observe à ce sujet : « Cependant à l'ancienne prospérité succédait pour le cinéma américain une dure dépression<sup>443</sup>. » Les échecs successifs rencontrés par des productions à grand déploiement

---

<sup>442</sup> Le western spaghetti, en Italie, connaît un franc succès avec la production de quelque 300 films tournés entre 1963 et 1969. Mais le genre fait long feu et s'éteint au milieu des années 1970, ne permettant pas en cela d'assurer le renouveau du western appelé par Kovacs. Source : Jean-Louis Leutat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, Paris, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2007, p. 47.

<sup>443</sup> Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours* [1949], Paris, Flammarion, 9<sup>e</sup> édition, 1972, p. 357-358.

ont des conséquences funestes pour les *majors*<sup>444</sup>. Le développement de la télévision qui, dans un jeu de vases communicants, a pour effet de vider les salles obscures, est probablement en cause dans le déclin du cinéma américain<sup>445</sup> ; mais Sadoul évoque également la médiocrité de la production cinématographique, qui ne parvient plus à susciter l'engouement du public. Si l'on en croit les données avancées par l'auteur dans son *Histoire du cinéma mondial*, le nombre de films réalisés annuellement aux États-Unis qui oscillait, de 1946 à 1953, entre 350 et 400, est inférieur à 200 au cours de la décennie suivante, et tombe même à 121 en 1963<sup>446</sup>. Corrélativement, le nombre de westerns produits durant ces années difficiles s'effondre. Jean-Louis Leutrat précise l'étendue du désastre : « En 1950, cent trente westerns sont tournés, en 1960, vingt-huit. Le chiffre se stabilise autour de vingt pendant les années 1960 pour passer à sept en 1977<sup>447</sup>. » Il ajoute que seulement 4 westerns ont été réalisés en 1978 et un seul en 1983, les années suivantes ne connaissant que quelques épisodes isolés (Annexe 6<sup>448</sup>).

Le déclin de la production du western en valeur absolue est sans doute imputable au climat de crise qui affecte Hollywood à cette époque. Mais nous observons par ailleurs que la proportion de westerns dans l'ensemble de la production cinématographique tend à diminuer elle aussi durant ces années, ce qui est un indice beaucoup plus éloquent, nous semble-t-il, de la désaffection du public américain pour ce genre. En effet, rappelons que sur 1001 films produits aux États-Unis en 1910, 213 (soit 21%) étaient des westerns<sup>449</sup>. Quelques décennies plus tard, en 1946, la proportion de westerns atteint 24%<sup>450</sup>. En 1953,

---

<sup>444</sup> Ainsi par exemple, *Cleopatra* de Joseph Mankiewicz, un péplum de 1963, a représenté un coût d'une quarantaine de millions de dollars mais n'a pas obtenu le succès escompté et a bien failli causer la perte de la 20<sup>th</sup> Century Fox. Source : Roland Bergan, *Le spécialiste : Le cinéma*, Paris, Éditions Gründ, 2007, p. 56.

<sup>445</sup> Sadoul précise : « On accusa la concurrence (réelle) de la télévision (cinq millions de récepteurs en 1950). » Georges Sadoul, *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*, p. 358.

<sup>446</sup> Voir Annexe 6, tableau réalisé à partir des chiffres donnés par Georges Sadoul dans son *Histoire du cinéma mondial des origines à nos jours*.

<sup>447</sup> Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, Paris, Gallimard, coll. « Découvertes », 1995, p. 80-81.

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>449</sup> Stephanie Watson, « From Riding to Driving : Once Upon a Time in the West », p. 30.

<sup>450</sup> Les statistiques proviennent de Jean-Louis Rieuepyrout, *Le western ou le cinéma américain par excellence*, p. 160.

le western représente encore 27% de la production hollywoodienne et constitue à cette époque, indubitablement, l'un des genres phares du cinéma américain. Mais la part du western tombe à 9% en 1963<sup>451</sup>, ce qui témoigne de façon très nette d'un désintérêt prononcé de la part des spectateurs, qui préfèrent se tourner vers d'autres formes cinématographiques.

Ainsi, en vertu de ces différents constats (celui de l'incapacité du western à intégrer les changements survenus dans la société américaine, et conséquemment, celui du déclin de sa production en valeur absolue et relative), nous pouvons conclure avec Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues qu'« à partir des années 1960 (au moins), [le western] ne peut plus, ne devrait plus pouvoir, semble-t-il, être dénommé “le cinéma américain par excellence”<sup>452</sup>. » Or, c'est précisément à la fin de cette décennie que le road movie fait son apparition, au moment de la sortie en salle d'*Easy Rider*, s'engouffrant ainsi dans la voie laissée libre par le western. Il ne peut s'agir d'un effet du hasard : nous constatons effectivement que les premiers opus du genre – *Easy Rider* en tête mais aussi *Two-Lane Blacktop* et, dans une moindre mesure, *Vanishing Point* – se réclament ouvertement du western et sont quelquefois perçus comme tels par la critique.

## 2. Les premiers road movies seraient-ils des westerns ?

En 1969, l'apparition sur les écrans d'*Easy Rider*, petit film indépendant produit pour une poignée de dollars, contribue à relancer une industrie cinématographique américaine moribonde. Peter Biskind, qui, dans un ouvrage doublé d'un documentaire, retrace l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes – à laquelle appartiennent Hopper et Fonda – au tournant des années 1970, résume en quelques mots (et en quelques chiffres) le succès phénoménal rencontré par le film à sa sortie :

*Easy Rider* stunned the counterculture with a shock of recognition. According to Bill Hayward, the picture cost \$501,000. It took in \$19.1 million in rentals, a

---

<sup>451</sup> Source : Shari Roberts « Western meets Eastwood. Genre and Gender on the Road », dans Steven Cohan and Ina Rae Hark, *The Road Movie Book*, Londres et New York, Routledge, 1997, p. 50.

<sup>452</sup> Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 12.

phenomenal return on the investment. Said Hopper happily, « We made all of our money back the first week. In one theater<sup>453</sup>. »

*Easy Rider* semble ainsi répondre aux attentes des jeunes spectateurs, comme en témoigne ce triomphe à la fois public et économique (la critique est toutefois plus mitigée à l'égard du film à sa sortie), et marque la fin d'un cinéma convenu en donnant vie à un genre qui n'a pas encore trouvé de nom. Car Hopper et Fonda n'ont à aucun moment conscience de réaliser un road movie en tant que tel – l'expression, nous l'avons établi, n'apparaissant que quelques années plus tard : il s'agit plutôt pour eux de filmer un « western moderne » à travers l'Amérique. Lee Hill rappelle en effet les circonstances qui entourent l'initiation du projet : tout commence dans une chambre d'hôtel de Toronto où Peter Fonda contemple une photographie prise sur le tournage de *The Wild Angels* de Roger Corman (1966) le représentant en compagnie de Bruce Dern :

Fonda had suddenly a revelation. He and Dern were modern cowboys ! Instead of John Wayne or Gary Cooper, he saw two hip guys travelling across America on bikes experiencing the freedom of the road [...] He told Hopper, who was considering giving up the movie business to teach acting, about reworking the ideas from the Corman biker films to create a modern Western<sup>454</sup>.

Ainsi, le premier road movie de l'histoire du cinéma se construit explicitement, dès l'origine, en rapport au western, avec lequel il prendra cependant ses distances, comme nous aurons l'occasion de le montrer.

La critique n'a pas toujours relevé – ou du moins mentionné – cette référence avouée au western dans le film de Hopper : ainsi, la présentation d'*Easy Rider* proposée par Tom

---

<sup>453</sup> Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls. How the Sex-Drugs-and-Rock'n'Roll Generation Saved Hollywood*, New York, Touchstone, 1999, p. 74. Pour donner un ordre de grandeur, Lee Hill propose la comparaison suivante : « By contrast, number five, 20<sup>th</sup> Century-Fox's big-budget musical *Hello Dolly* had cost \$24,400,000 and grossed only \$15,200,000. » Lee Hill, *Easy Rider*, Londres, BFI Publishing, 1996, p. 30. Les sources divergent cependant quant au coût du film : Lee Hill parle d'un budget de 365 000\$ (*Ibid.*, p. 21).

<sup>454</sup> *Ibid.*, p. 11. Le dépliant accompagnant le coffret DVD édité à l'occasion du 35<sup>e</sup> anniversaire de la sortie du film rapporte les propos de Fonda sur l'origine du film : « I remember the day when I thought up the idea of *Easy Rider*, September 27, 1967. I was looking at a picture of me and Bruce Dern in front of a motorcycle. We were this big [tiny] in a 8x10 format, fully silhouetted, so that no one could tell who we were. And that's what kicked me off, doing this movie ».

Milne dans le numéro d'automne 1969 de *Sight and Sound* n'emploie jamais le terme « western », même si certains éléments du texte renvoient à l'époque des pionniers<sup>455</sup>. Quant à Paul Warshow, qui, quelques mois plus tard, rédige un article plus substantiel dans la même revue, il ne fait aucune référence au genre en question<sup>456</sup>. C'est dans le *Film Quarterly*, sous la plume de Harriet R. Polt, que l'on retrouve, nous semble-t-il, la remarque la plus pertinente à ce sujet. L'auteur décèle en effet dans le film de Hopper cette forme d'hybridité sur laquelle nous souhaitons insister : « *Easy Rider* is a motorcycle film and also a kind of latter-day Western<sup>457</sup>. » Elle n'entre cependant pas dans les détails et abandonne rapidement cette piste d'interprétation. En Allemagne, la critique est tout aussi elliptique. On perçoit tout de même, dans le texte d'Elvira Reitze du journal *Abend*, une évocation des paysages de l'Ouest américain traversés par les personnages, qualifiés de « nouveaux héros de western en moto<sup>458</sup> ». Par ailleurs, Wim Wenders, qui a assisté à une projection du film de Hopper lors de sa sortie aux États-Unis, en a esquissé une critique, plutôt impressionniste, reprise dans son recueil *Emotion Pictures*. S'il proclame qu'« *Easy Rider* est un film sur l'Amérique », il ne mentionne l'héritage du western que de manière indirecte, en renvoyant à son expérience de spectateur<sup>459</sup>. C'est Wolfgang Vogel du journal *Frankfurter Rundschau* qui, de notre point de vue, effectue le rapprochement le plus clair

---

<sup>455</sup> « It was, I think, in *Wagonmaster* that a weary band of Mormon settlers finally came do a hilltop, and paused wondering at the virgin lands of Utah while their elders gave thanks to God for this vision of their promised land. Oddly enough, it is this archetypal image of pioneering days that comes persistently to mind as one watches the two hippy motor-cyclists of *Easy Rider* (Columbia) pursue their odyssey for the 1960's ». Tom Milne, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 38, n° 4, automne 1969, p. 211.

<sup>456</sup> Paul Warshow, « Easy Rider », *Sight and Sound*, vol. 39, n° 1, hiver 1969-1970, p. 36-38.

<sup>457</sup> Harriet R. Polt, « *Easy Rider* », *Film Quarterly*, vol. 23, n° 1, automne 1969, p. 22-24, ici : p. 22 (nous soulignons).

<sup>458</sup> « In langen, tändelnden Fahrten durch eine berückende, romantisch hochgespielte Landschaft, die man kaum je im Western so schön sah, genießen sind es Glücksgefühl, Herren über Raum und Zeit zu sein, die neuen Westernheldern im Motorradsattel. » Elvira Reitze, « Und der Tag ist dein Freund », *Abend*, 30 janvier 1970.

<sup>459</sup> Wenders laisse entrevoir un rapport de proximité et de distanciation entre les deux genres, dans leur effet produit sur le spectateur : « Quand je suis sorti de la projection de la Columbia [...] je me suis senti, de manière insolite, comme dans un film. Non pas comme après un western où on allume une cigarette dès la sortie, où on respire profondément et où on parcourt le chemin vers la voiture comme si on traversait la rue du saloon à l'écurie ; plutôt comme après un film qu'on a déjà vu très souvent mais pendant lequel, celle (sic) fois-ci, on s'est endormi à plusieurs reprises [...] dont on émerge soudain, dans la rue, pas tout à fait éveillé, mais en plein rêve de cinéma ». Wim Wenders, *Emotion Pictures. Essais et critiques*, p. 53.

avec le western en proposant une comparaison presque terme à terme entre les mœurs du temps de la conquête et celles de la nouvelle génération<sup>460</sup>. En France, la plupart des critiques passent sous silence ce lien qui rattache le film de Hopper au western. Certains auteurs de presse écrite, cependant, se permettent une allusion. Ainsi, Claude-Jean Philippe résume dans *Télérama* en juillet 1969 : « C'est un western à l'envers, dont les héros non-violents se font tranquillement insulter puis massacrer par les descendants des pionniers<sup>461</sup>. » Guy Allombert, la même année, définit *Easy Rider* comme « un anti-western en quelque sorte<sup>462</sup> », et Louis Chauvet parle d'un « western tragique où le cheval est remplacé par un “deux-roues” scintillant<sup>463</sup> ». Enfin, si le compte-rendu du film publié dans *Positif* rappelle simplement que « la Harley Davidson a remplacé le cheval<sup>464</sup> » sans aller plus loin dans la référence au Far-West, Bernard Eisenschitz, dans les *Cahiers du cinéma*, propose pour sa part de rapprocher *Easy Rider* des westerns de Monte Hellman<sup>465</sup>.

Cette hésitation critique témoigne admirablement du caractère encore indéfinissable d'*Easy Rider*, qui parachève sans doute cette transfiguration du western appelée par Yves Kovacs et annonce l'émergence d'un genre nouveau. En ce sens, le film de Hopper constitue une véritable charnière entre les deux formes cinématographiques<sup>466</sup>, et les road

---

<sup>460</sup> « Man ist verführt, an einen epischen Film zu denken. Oder man glaubt, John Fords Interpretation der amerikanischen Legende wiederzufinden [...] Dazu: Faszination durch schwere Motorräder: chromglitzernde, kühle Wundermaschinen: auf dem Rücken der Pferde: doch zwanzigste Jahrhundert und Asphaltpisten. Alkohol kontra Hasch. Wieder Western mit Billy the Kid und Wyatt Earp. » Wolfgang Vogel, « Die Mythen sind jenseits », *Frankfurter Rundschau*, 7 mars 1970.

<sup>461</sup> Propos publiés dans *Télérama* n° 1017, juillet 1969 et repris dans « Easy Rider, Dennis Hopper », *L'Avant-Scène Cinéma*, n° 117, septembre 1971, p. 45.

<sup>462</sup> Voir la critique d'*Easy Rider* par Guy Allombert, *Image et Son*, n° 234, décembre 1969, p. 135.

<sup>463</sup> Louis Chauvet, « Les cavaliers tranquilles et le sergent tourmenté », *Le Figaro*, 1<sup>er</sup> juillet 1969.

<sup>464</sup> Critique d'*Easy Rider* par Michel Ciment, *Positif*, n° 107, été 1969, p. 40.

<sup>465</sup> « Le film, assez proche en cela des deux westerns de Hellman, est un point de vue réaliste et sans espoir sur un certain nombre de mythes américains. » Bernard Eisenschitz, critique d'*Easy Rider* publiée dans *Les cahiers du cinéma*, n° 213, juin 1969, p. 64. Quant à Marcel Martin, rédacteur en chef de la revue *Cinéma 69*, il se contente simplement de rappeler que Jack Nicholson, qui interprète le rôle de George, est également producteur des westerns de Monte Hellman, sans s'aventurer plus loin dans la comparaison : Marcel Martin, « Les anges rebelles », *Cinéma 69*, n° 138, juillet 1969, p. 31-32.

<sup>466</sup> D'une certaine manière, *Midnight Cowboy* de John Schlesinger, lui aussi sorti en 1969, peut également faire figure de pivot entre les deux genres : le titre évoque le crépuscule des héros du Far-West, absorbés par la pauvreté et perdus dans la ville tentaculaire de l'Est. Le film se termine significativement par une fuite des

movies ultérieurs portent encore les traces de cet héritage. À ce titre, il semble significatif que plusieurs éminents réalisateurs de westerns se soient très vite tournés vers la production de films de route : c'est le cas de Sam Peckinpah, avec *The Getaway* en 1972, ou encore de Monte Hellman, évoqué précédemment, et à qui l'on doit *Two-Lane Blacktop* (1971). Ce dernier, lors d'un entretien qu'il accorde à Michel Ciment, inscrit d'ailleurs son film directement dans la continuité de son travail sur le western, en observant : « L'équivalent des scènes où ils enlevaient les selles dans les westerns, c'est lorsqu'ils sortent les outils de la voiture avant chaque course. C'est une sorte de rituel qui devient très ennuyeux ! En un sens les westerns sont des films sur la route et *Two-Lane Blacktop* est un western<sup>467</sup>. »

Le road movie s'origine ainsi dans le western, dont il est en quelque sorte une émanation et auquel il finit par se substituer sur les écrans. Ce lien de filiation est parfaitement assumé par les réalisateurs des premiers opus du genre, dans la mesure où le terme « western » revient fréquemment dans leur discours afin de qualifier leur œuvre. Mais il s'agit avant tout, pour ces pionniers du récit de la route, de proposer une lecture critique de la mythologie de l'Ouest, ce que traduisent, par exemple, les différents qualificatifs déployés par les analystes du cinéma mentionnés plus haut au moment de la sortie d'*Easy Rider* : « latter-day Western » ; « anti-western » ou encore « western à l'envers »<sup>468</sup>. La « matière-western » n'est pas reprise telle quelle dans le road movie et semble subir un certain remodelage, dont l'examen du film de Hopper devrait nous permettre d'exposer les enjeux.

### **3. *Easy Rider* : absorption, distorsion et réfutation du western**

Avant d'être considéré comme l'œuvre fondatrice du road movie, *Easy Rider* est ainsi défini comme un « western moderne » par ses auteurs mais aussi par certains critiques, qui

---

personnages principaux en Floride, comme un road movie qui s'amorce, mais qui échoue dès la première étape, avec la mort de Ratzo (le personnage incarné par Dustin Hoffman).

<sup>467</sup> Michel Ciment, « Entretien avec Monte Hellman », *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 51 à 64. Ici, p. 62.

<sup>468</sup> Lorsque *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian sort sur les écrans, il est également perçu comme un « western contemporain » par la critique. Patrick Sery considère en effet qu'« il s'agit en fait d'un western contemporain agrémenté de sauce contestataire ». Patrick Sery, « Point limite zéro », *Le Monde*, 1<sup>er</sup> juin 1971.

ont pu relever, au moment de la sortie du film, un certain nombre de points de convergence avec le genre-phare de la culture américaine. De fait, nous retrouvons dans l'œuvre de Hopper et de Fonda quelques éléments directement empruntés au western : nous apercevons des cow-boys avec leurs bottes et leur chapeau au détour d'une séquence se déroulant dans un ranch, et les paysages désertiques aux tonalités ocres entrent en résonance avec les images de films tels que *Broken Arrow* (Delmer Daves, 1950). Par ailleurs, on dénombre dans *Easy Rider* pas moins de cinq épisodes se déroulant autour d'un feu, qui scandent le récit et rythment la balade des personnages. Or, la scène de bivouac est également l'un des motifs caractéristiques du western, comme le rappelle Jean-Louis Leutrat : « Plus d'un western a raconté le périple du convoi des pionniers à travers le continent et des cowboys sur la piste. Les rites des deux types de voyage se recourent, et leurs péripéties sont les mêmes : le campement, le soir et le cercle des chariots, les veillées<sup>469</sup>. » Au-delà de cet ensemble d'accessoires, *Easy Rider* reprend à son compte un certain nombre de passages obligés de son illustre ancêtre et confirme de ce fait sa proximité avec le western.

#### *a. Absorption du western*

Si André Bazin rappelle qu'« on s'efforcerait en vain de réduire l'essence du western à l'un quelconque de ses composants manifestes<sup>470</sup> », il est impossible de faire abstraction d'un certain nombre de scènes typiques du genre, qui contribuent à créer la légende de l'Ouest. Pensons, par exemple, à l'attaque de la diligence par les tribus indiennes ou encore au règlement de compte dans un saloon. Le lynchage fait partie de ces éléments fondateurs du western, comme le soulignent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues : « Si les hors-la-loi n'hésitent pas à se servir de leurs armes, les honnêtes gens ne répugnent pas à mettre en pratique la loi de Lynch. La scène montrant des citoyens zélés, extrayant de la prison un homme dont ils ont peur que les juges ne l'acquittent, est fréquente<sup>471</sup>. » L'hystérie collective et l'exécution sommaire qu'elle entraîne sont le sujet de *The Ox-Bow*

<sup>469</sup> Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 21.

<sup>470</sup> André Bazin, « Le western ou le cinéma américain par excellence », p. 219.

<sup>471</sup> Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 101.

*Incident* de William A. Wellman (1943), où une population, au mépris de la loi, met à mort trois hommes accusés à tort d'avoir dépouillé et tué un éleveur de bétail, avant de réaliser sa méprise. Or, le récit d'*Easy Rider* repose sur le lynchage en règle d'un des personnages et reprend en cela un motif caractéristique du western. Alors qu'ils font halte dans un *diner*, Wyatt et Billy, accompagnés de George, suscitent les railleries des villageois qui leur reprochent leur « accoutrement ». Si les personnages se sortent indemnes de la rencontre, celle-ci annonce le drame à venir, dans la mesure où les *rednecks* ne semblent pas opposés à l'idée de remettre les jeunes gens dans le droit chemin en usant de la force. En effet, l'un des clients lance aux autres convives : « You name it and I'll throw rocks at it, Sheriff. » En outre, les villageois semblent obsédés par la chevelure abondante des « survenants », ce qui se traduit, dans leurs échanges, par des moqueries telles que : « Check that one with the long hair [...] I think she's cute » ou encore « Wonder where they got those wigs from ? They probably grew them ! » D'ailleurs, la tonte des hippies semble être un sport très prisé sous ces latitudes ! En effet, dans la cellule qui réunit les trois voyageurs pour la première fois, George met en garde Wyatt et Billy contre certaines coutumes locales : « They got this here... scissor-happy "beautify America" thing going on around here. They try to make everybody look like Yul Brynner. They used rusty razor blades on the last two longhairs that they brought in here and I wasn't here to protect them. » Ainsi, les *rednecks* n'hésitent pas à scalper à l'occasion ceux qui heurtent leur sensibilité, poussant au comble de l'abject un acte barbare injustement attribuée aux autochtones. Ce n'est que la nuit suivante, alors que les voyageurs sommeillent autour du feu, que George succombe sous les coups répétés d'inconnus venus les agresser. Le film de Hopper met ainsi en évidence, à travers le lynchage de George, la survivance d'une certaine violence sévissant dans l'Amérique profonde, mais qui se serait déplacée pour viser la jeunesse des villes et la liberté qu'elle incarne<sup>472</sup>. La reprise de cette scène emblématique au sein d'*Easy Rider* témoigne donc d'un phénomène d'absorption du modèle westernien, dont on souligne la pérennité.

---

<sup>472</sup> Alors qu'ils viennent d'installer leur campement pour la nuit, George et ses compagnons de route dissertent sur le rejet dont ils ont été victimes dans le *diner* : « You know, this used to be a hell of a good

Il est également possible de percevoir, à travers les attributs des personnages d'*Easy Rider*, un hommage appuyé au western. On a en effet beaucoup glosé sur l'identité des motards interprétés par Peter Fonda et Dennis Hopper. Nous rappellerons simplement à ce sujet que Billy est sans doute un avatar de Billy the Kid, et que Wyatt renvoie très certainement au personnage mythique de Wyatt Earp. Le surnom qui lui est accolé, Captain America, achève d'ancrer les protagonistes dans l'histoire des États-Unis. Les costumes, enfin (une veste de peau à franges éveillant le souvenir de Daniel Boone, ornée d'un collier de dents et d'un chapeau de cowboy pour le premier ; un blouson de cuir sur le dos duquel on a cousu un drapeau de l'Amérique pour le second), participent également de ce jeu de références à la conquête de l'Ouest. Cependant s'opère, dès le choix du nom des personnages, une mise à distance du modèle cinématographique. Ainsi, Peter Fonda, qui est l'interprète de Wyatt, est le fils de Henry Fonda, dont la carrière est riche de plusieurs westerns, parmi lesquels, *My Darling Clementine* de John Ford (1946), dans lequel il incarnait d'ailleurs le marshal Wyatt Earp<sup>473</sup>. D'une certaine manière, il est possible de voir, dans le recours à ce nom évocateur, une marque de considération mais aussi une forme de recul vis-à-vis des héros de la légende de l'Ouest : métaphoriquement, on pointe ainsi le passage à la nouvelle génération, et le Wyatt de Fonda-fils n'a plus grand-chose à voir avec le Wyatt Earp de Fonda-père.

Ainsi, certains poncifs du western – comme les paysages désertiques ou la scène de lynchage – sont repris tels quels dans *Easy Rider*, mais le film imprime le plus souvent à sa matière première un certain nombre de transfigurations, voire d'inversions, qui, en bout de ligne, donnent lieu à une sorte de réfutation du mythe de l'Ouest. Le premier élément

---

country. I can't understand what's gone wrong with it [...] They're not scared of you. They're scared of what you represent to 'em. » Et Billy de répondre : « Hey, man, all we represent to them is somebody who needs a haircut. » À cela, George rétorque : « What you represent to them is freedom. »

<sup>473</sup> Il est en outre l'interprète de Tom Joad, ce qui renforce la parenté existant entre *The Grapes of Wrath* et le western.

perturbateur dans l'univers stable du western est sans doute le rôle conféré à la vitesse qui imprime au paysage une distorsion particulière<sup>474</sup>.

*b. Distorsion du western : le rôle de la vitesse*

L'introduction de la vitesse, symbolisée par les Harley Davidson que chevauchent les protagonistes du film, au sein d'un décor westernien entraîne une déformation de l'espace, auquel on fait subir une forme d'élongation : l'environnement semble alors perçu à travers le prisme d'une drogue hallucinogène (la séquence tournée à la Nouvelle-Orléans fonctionne d'ailleurs entièrement sur ce mode). Il en va ainsi de la ville de l'Ouest, que Jean-Louis Leutrat décrit originellement comme :

une bourgade constituée principalement d'une rue bordée de trottoirs surélevés [...]. De chaque côté de cette unique rue, une théorie de façades juxtaposées, identifiables souvent par une enseigne qui signale l'un des organes vitaux de cette société : la boutique du barbier, l'église, la forge, le *general store*, l'imprimerie, la banque. Tout au bout, un peu à l'extérieur, se trouve le cimetière [...]. Le saloon et le bureau du shérif constituent les deux pôles de ces cités sommaires<sup>475</sup>.

Les villes de l'Ouest, encore très grossièrement dessinées, sont toutes construites selon le même modèle et consistent en une enfilade de lieux emblématiques, tels qu'énumérés par Jean-Louis Leutrat, le long d'une rue principale. Or il est remarquable de constater que le film de Hopper, quoique tourné sur plusieurs États (du Mexique à la Floride), recompose l'espace urbain du western à partir d'éléments disparates puisés çà et là au fil du voyage. Ainsi, Wyatt et Billy font halte dans une forge pour réparer leur moto et dînent dans un véritable ranch. Les deux protagonistes sont ensuite entraînés dans une parade au milieu de la rue principale d'un quartier de Las Vegas, ce qui leur vaudra d'ailleurs d'effectuer un séjour en prison – autre lieu mythique de l'Ouest – dans une cellule au confort spartiate et aux murs recouverts de graffitis. Plus tard, Wyatt et Billy s'attardent dans un bordel de la Nouvelle-Orléans, sorte de survivance du saloon dans la ville moderne, et la fête se

---

<sup>474</sup> La vitesse est bien évidemment présente dans le western, avec les poursuites à cheval ou l'apparition du train. Mais on met l'accent dans le récit de la route sur la jouissance qu'elle procure et le raccourcissement des distances.

<sup>475</sup> Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 23-24.

prolonge au cimetière, autre passage obligé du western, rejeté aux marges de l'agglomération<sup>476</sup>. D'une certaine manière, *Easy Rider* propose une vision distendue de la ville de l'Ouest, dont les différents éléments se répartissent à présent sur l'ensemble du continent. L'intrusion de la moto, et par conséquent de la vitesse, permet effectivement ce changement d'échelle, ce « raccourcissement des distances », et constitue l'une des transformations que le film apporte au western.

Ainsi, *Easy Rider* retrace, à la mesure d'un continent, les contours de la ville de l'Ouest et en présente une vision déformante. Cet effet d'optique engendré par la vitesse constitue sans doute l'une des innovations du film, et participe de cette modernisation du western annoncée. Or, nous allons voir que la vitesse occasionne également la transfiguration d'une des scènes majeures de ce genre cinématographique. Nous voulons parler du duel, dont on peut dire qu'il constitue la pierre angulaire de tout western, au point de devenir parfois le moteur de l'intrigue<sup>477</sup>.

La scène du duel s'est considérablement modifiée au fil des âges, comme l'explique Jean-Louis Leutrat :

Des variations sont particulièrement visibles dans le traitement des scènes dites « obligées ». Celle du *gunfight* (duel), qui, pour avoir traversé toute l'histoire du genre depuis *Le ranch Diavolo* (1917) de John Ford, a été mise en scène différemment selon l'époque, le physique des acteurs, et bien sûr le réalisateur, prend dans les années 1950 une forme particulière<sup>478</sup>.

Or, *Easy Rider* semble apporter au *gunfight* sa transformation la plus radicale en le métamorphosant en poursuite automobile, motif qui finira par constituer le ressort narratif des premiers road movies. Comme il se doit, le duel, ou plutôt les duels – puisque nous assistons à deux assauts qui impliquent tour à tour Billy et Wyatt – interviennent à la fin du

---

<sup>476</sup> En revanche, l'échoppe du barbier n'apparaît pas en tant que telle. Et pour cause : comme l'exige la mode dans les années 1960, les protagonistes portent les cheveux longs. Évoquons également la commune hippy qui accueille les deux motards. Les tipis qui la composent la transforment en campement indien.

<sup>477</sup> Par exemple, *High Noon* de Fred Zinnemann (1952), repose entièrement sur l'attente de cet affrontement entre le personnage du shérif incarné par Gary Cooper et celui du bandit, Frank Miller, venu se venger.

<sup>478</sup> Jean-Louis Leutrat, *Le western. Quand la légende devient réalité*, p. 84-85.

film et en constituent le dénouement (voir le découpage de la scène à l'Annexe 7). Quelques *flash forward*, sortes d'images subliminales annonçant la mort tragique des personnages et disséminées tout au long du récit, contribuent à souligner l'importance de la scène et son caractère inéluctable. Alors qu'ils roulent en direction de la Floride après leur séjour à la Nouvelle-Orléans, Billy et Wyatt sont pris en chasse par deux hommes en *pick-up*. Lorsque ces derniers arrivent à la hauteur du personnage interprété par Hopper, ils tirent, et le jeune homme s'effondre sur le bas-côté de la route. Wyatt s'arrête pour porter secours à son camarade, puis repart en direction de la ville la plus proche. Mais il est rattrapé par les agresseurs et tombe à son tour sous les balles. Le film s'achève par un plan en plongée sur la Harley Davidson en flammes<sup>479</sup>. L'affrontement représenté ici déroge à toutes les conventions : il est en effet contraire à l'honneur d'abattre un homme désarmé ou inconscient du danger qui le guette (c'est la raison pour laquelle Tom Doniphon, dans *The Man Who Shot Liberty Valance* de John Ford, sorti en 1962, cède à l'avocat interprété par James Stewart la gloire d'avoir éliminé le célèbre brigand<sup>480</sup>), et le duel, quoiqu'illégal, répond à un code précis. Ici, les règles du jeu ne sont jamais explicitées, et on ne laisse aucune chance aux jeunes motards : pris par surprise, ils demeurent jusqu'à la fin ignorants de leur sort.

Dans sa forme, le combat présente également d'importantes variantes : alors que, pour le western, le duel a traditionnellement lieu dans la rue principale, et que les deux adversaires immobiles se font face à quelques pas de distance, la confrontation se fait ici sur la route, et lors du premier duel, les combattants, lancés à toute allure, évoluent dans la

---

<sup>479</sup> D'une certaine manière, cette séquence finale s'apparente elle aussi à un lynchage dans la mesure où des hommes innocents et sans défense sont mis à mort dans un geste purement gratuit. Nous avons choisi cependant d'opérer une distinction avec la scène du meurtre de George, qui est collective (si dans la scène finale on repère deux personnes dans la camionnette, il n'y a cependant qu'un seul tireur) et qui marque un déchaînement de haine et de violence beaucoup plus intense (George est tué à force de coups de bâtons).

<sup>480</sup> En effet, Tom Doniphon n'a pas abattu Liberty Valance « à la loyale » mais caché derrière une bâtisse, alors que le véritable duel opposait le bandit à Ransom Stoddard. L'avocat incarné par James Stewart étant peu aguerri à l'usage des armes, il allait à la rencontre d'une mort certaine, et l'intervention de Tom Doniphon lui a très certainement sauvé la vie. Mais parce qu'il a agi dans l'ombre, dérogeant aux règles du duel, Doniphon ne peut revendiquer la victoire. Aux yeux du public, c'est donc l'avocat qui passera pour le véritable vainqueur de Liberty Valance.

même direction, ce qui préfigure la scène de course-poursuite emblématique des premiers road movies : en effet, des films tels que *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian (1971), *Badlands* de Terrence Malik (1973) ou encore *The Sugarland Express* de Steven Spielberg (1974), sortis quelques années plus tard, reprendront à leur compte ce moment d'affrontement sur route opposant le héros à la justice, maintenant en cela leur lien avec le western<sup>481</sup>. Après l'effondrement de Billy, le premier à tomber sous les balles, la camionnette fait demi-tour, sans doute dans le but d'éliminer le seul témoin de l'exécution. Un montage alterné présente alors le face à face entre Wyatt et ses adversaires, et ce deuxième duel, qui, par sa configuration, s'inscrit davantage dans la tradition du western, s'achève par l'explosion de la moto et la mort du jeune homme.

Le *gunfight* vient donc de subir une évolution fondamentale à travers *Easy Rider* – évolution qui se poursuivra ultimement jusqu'à l'abandon des armes, dans *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman (1971), par exemple. En effet, la bravoure y est alors mesurée à l'aune de la vitesse, et l'antagonisme se résout dans un affrontement sportif. La rivalité qui oppose GTO (Warren Oates) aux deux personnages principaux (incarnés par James Taylor et Dennis Wilson) prend ainsi la forme d'un rallye dont l'enjeu est sans doute, outre l'attention de la jeune autostoppeuse qui les accompagne, la satisfaction de l'orgueil des différents compétiteurs<sup>482</sup>. À aucun moment il n'est question de supprimer l'adversaire, le passage de la ligne d'arrivée en première position suffisant à affirmer la supériorité de l'un sur l'autre<sup>483</sup>. La violence initiale du *gunfight* finit ainsi par s'estomper progressivement, par s'édulcorer, et ce qui constitue l'une des scènes-clés du western semble vidé de sa substance, puisque l'affrontement n'exige plus la même témérité de la part des combattants.

---

<sup>481</sup> Mentionnons également le téléfilm de Spielberg, *Duel*, qui dans son titre porte bien les traces de cet héritage du western.

<sup>482</sup> Les personnages du film de Hellman se lancent un défi comme on jetait jadis son gant pour provoquer l'adversaire en duel : « Driver (interrupting) : We'll race.

GTO : Sure, we'll race. You're damn right, we'll race [...] Where to ?

Driver : You name it.

GTO (laughing sardonically) : Well, in that case, smart-ass, I'll race you to Washington, D.C. »

<sup>483</sup> Les premiers road movies sont souvent assimilés à des *chasing movies* ou films de poursuite et que cet aspect sportif et spectaculaire tend à s'estomper par la suite au profit d'un récit plus introspectif.

On observe donc, dans le film de Hopper, une reprise mais aussi une forme de distorsion et d'atténuation de certains des poncifs du western – distorsion occasionnée essentiellement par la vitesse, qui permet dans un premier temps un « raccourcissement » des distances, et qui reconfigure également le rituel du duel, le transformant ultimement en course poursuite. Mais nous allons voir que la transfiguration du western occasionnée dans *Easy Rider* ne se limite en rien à la déformation de certains de ses passages obligés. Il s'agit d'une révision beaucoup plus radicale du mythe de l'Ouest qui s'apparente à une forme de réfutation.

### c. Réfutation du western

« Par western, il est commun d'entendre un épisode particulier de l'histoire des États-Unis, la conquête de l'Ouest », rappellent Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, dans un ouvrage de référence sur le sujet<sup>484</sup>. C'est effectivement ce moment particulier de la constitution de la nation américaine qui intéresse ce genre cinématographique. Or le terme « conquête » prend une acception particulière lorsqu'il s'agit de l'Ouest américain. Dans le langage courant, « conquérir » signifie : « se rendre maître par les armes<sup>485</sup> » et suggère ainsi l'idée d'un affrontement direct et sanglant entre deux forces ennemies, aboutissant à une reconfiguration de la frontière qui les sépare. Si le déploiement des pionniers sur le territoire américain donne inévitablement lieu au massacre des populations autochtones, il semblerait que la conquête de l'Ouest repose davantage sur l'avancée graduelle de la civilisation que sur des faits de guerre proprement dits et une redéfinition politique des limites étatiques : comme le précise Turner, la frontière américaine est avant tout une frontière de peuplement<sup>486</sup>. En effet, si les limites du territoire américain ont été

---

<sup>484</sup> Jean-Louis Leutrat et Suzanne Liandrat-Guigues, *Western(s)*, p. 58.

<sup>485</sup> Définition du petit Larousse.

<sup>486</sup> « Pour les Américains, la frontière est plus une frontière de peuplement qu'une frontière politique de type européen ». Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, trad. Annie Rambert, Paris, Les Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1963, p. 35.

posées lors de la signature de divers traités<sup>487</sup>, c'est avant tout la progression des pionniers qui permet la formation de la nation.

Le peuplement des États-Unis, amorcé au début du 19<sup>e</sup> siècle, continue pendant les décennies qui suivent, favorisé par le développement des moyens de transport, notamment le Pony Express – un réseau de diligences qui, en 1865, comprend 8 000 kilomètres de pistes<sup>488</sup> – et le chemin de fer reliant, à partir de 1869, le Missouri au Pacifique. Mais il arrive un temps où il devient impossible de poursuivre plus avant la marche vers l'Ouest : l'ensemble du territoire semble avoir été occupé, au point où l'on est en mesure de parler de la fin de la frontière. C'est le constat qu'est amené à formuler Frederick Jackson Turner dans un discours resté célèbre, prononcé devant l'Association d'Histoire américaine à Chicago le 12 juillet 1893 :

Dans un bulletin récent, le directeur des Recensements tirait, pour l'année 1890, les importantes conclusions suivantes : « Jusqu'en 1880, notre pays avait une frontière de peuplement. Mais actuellement, la région non peuplée a éclaté en de si nombreux petits îlots de population qu'on ne distingue pratiquement pas de frontière. La frontière, en ce qui concerne son étendue, son recul vers l'Ouest et autres éléments de cette nature, ne peut donc plus faire l'objet d'un recensement. » Cette brève déclaration officielle marque la fin d'un grand mouvement historique<sup>489</sup>.

Ainsi, la frontière, définie par la progression des pionniers en direction de l'Ouest, n'est plus perceptible à compter de 1890 environ, dans la mesure où des unités de peuplement sont réparties sur l'ensemble du territoire. Et même si cette occupation demeure encore partielle, elle suffit néanmoins à mettre un terme à la conquête proprement dite.

Durant sa période de peuplement, l'Amérique est une contrée encore ouverte aux possibles, et tous les audacieux peuvent y tenter leur chance : à partir de 1862, le *Homestead Act* accorde à chaque colon un droit de propriété de 65 hectares pour le

---

<sup>487</sup> Aux 13 États fondateurs vont venir se rattacher, au fil des années : la Louisiane, rachetée à la France en 1803 pour une bouchée de pain ; la Floride, cédée par les Espagnols en 1819, mais aussi le Texas, la Californie et le Nouveau Mexique obtenus en 1848 suite à la signature d'un traité avec les Mexicains.

<sup>488</sup> Source : William Bourton, *Le western, une histoire parallèle des États-Unis*, Paris, Les Presses universitaires de France, 2008, p. 26.

<sup>489</sup> Frederick Jackson Turner, *La frontière dans l'histoire des États-Unis*, p. 1.

domaine qu'il a exploité pendant un minimum de 5 années consécutives, et ce sans exiger de paiement. La loi vient ainsi légitimer une appropriation des terres et confère un statut social aux pionniers, ce qui a de quoi séduire les nouveaux arrivants. Cependant, l'annonce de la fin de la frontière met un terme à l'euphorie jadis suscitée par la disponibilité des sols : « Ce fut un choc pour l'opinion américaine qui avait toujours considéré l'Ouest comme une possibilité ouverte à tout citoyen entreprenant<sup>490</sup>. » La fermeture de la frontière amène ainsi son lot de désillusions, comme le note Jean-Louis Leutrat :

Après la Guerre Civile, l'Ouest peut encore apparaître comme une terre promise. Mais après les années 1870, alors que les meilleures parties du territoire ont été distribuées, la crainte de l'épuisement inévitable de ces richesses se fait de plus en plus vive. [...] l'Ouest a cessé de fonctionner comme « structure d'attentes irrationnelles »<sup>491</sup>.

Or, c'est précisément ce sentiment de désillusion qui imprègne le road movie et le distingue de son prédécesseur. Alors que le western se penche sur un moment mythique de la construction de la nation où tous les espoirs sont encore permis, le récit de la route ramène ses personnages à leur propre finitude. S'ils reproduisent le geste de la conquête en traversant le continent américain de part en part, il leur manque cependant la substance, car cette errance s'inscrit en dehors de tout projet collectif<sup>492</sup>. Et c'est sans doute cette absence de justification, de nécessité, qui fait l'objet d'un film comme *Easy Rider*.

Significativement, les personnages interprétés par Hopper et Fonda traversent les États-Unis d'Ouest en Est, à rebours de la marche des pionniers : partis de la frontière entre le Mexique et la Californie, où ils s'approvisionnent en drogue, Wyatt et Billy se proposent de rejoindre la Nouvelle-Orléans afin de prendre part au carnaval. De là, ils aspirent à gagner la Floride sans formuler de projets plus précis, mais ils sont fauchés en cours de route et ne parviennent jamais à destination. Ce voyage en sens inverse repose d'emblée sur

---

<sup>490</sup> Denise Artaud et André Kaspi, *Histoire des États-Unis*, Paris, Librairie Armand Colin, coll. « U-U2 », 1971, p. 112.

<sup>491</sup> Jean-Louis Leutrat, *Le western. Archéologie d'un genre*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1987, p. 11.

<sup>492</sup> Si l'on retrouve cet élément de désillusion dans *The Grapes of Wrath*, avec le désespoir des fermiers chassés de leur sol au lendemain du krach boursier, le récit reproduit bien le modèle de la Conquête de l'Ouest en décrivant une deuxième vague de peuplement qui s'abat sur la Californie.

un constat d'échec, si l'on en croit la phrase de présentation qui accompagne le film durant sa promotion : « A man went looking for America and couldn't find it anywhere. » Cet énoncé est bien évidemment susceptible de donner lieu à de multiples interprétations. Peut-être faut-il simplement comprendre entre les lignes que la conquête de l'Ouest n'ayant pas apporté le bonheur attendu à ceux qui l'ont entreprise, il ne reste plus aux personnages qu'à revenir aux sources, là où tout a commencé, sans concevoir d'autre espérance.

Et effectivement, le périple de Wyatt et Billy débute symboliquement en dehors des États-Unis, au Mexique, comme si les deux protagonistes avaient cherché à prolonger l'Amérique au-delà de ses frontières naturelles et politiques, outrepassant en cela les aspirations de leurs ancêtres pionniers. Cependant, ce qu'ils trouvent au bout du chemin n'est que misère (la pauvreté des Mexicains est ici représentée par un bar délabré, quelques visages édentés et un cimetière de voitures où s'amoncellent tôles froissées et détritiques en tous genres) et corruption : Wyatt et Billy y achètent la drogue dont la revente doit servir à financer leur expédition. Ainsi, cet Ouest mythique, longtemps considéré comme un Eldorado, n'a pas tenu ses promesses. Les américains ont été dans l'incapacité de tirer profit de ce nouveau monde et n'ont fait qu'y importer les vices et les plaies qui affligeaient leurs pays d'origine. L'exclamation de Wyatt, « We blew it ! », permettrait alors d'exprimer l'amère prise de conscience d'un naufrage collectif.

*Easy Rider* apparaît donc comme une sorte de réponse au western, qu'il contient mais qu'il conteste d'un même mouvement. Il est, dans le film, un épisode qui semble cristalliser cette réfutation du western et qui, d'une certaine manière, joue le rôle de pivot dans la transition entre les deux genres. Sur la route qui les mène à la Nouvelle-Orléans, Wyatt et Billy connaissent un ennui mécanique : l'un des pneus de la Harley Davidson de Wyatt vient de crever, et les deux protagonistes demandent de l'aide à un propriétaire terrien installé à proximité. L'homme, âgé d'une quarantaine d'années, met sa forge à leur disposition pour leur permettre d'effectuer la réparation. Tandis que Wyatt et Billy procèdent aux ajustements qui s'imposent, leur hôte, aidé de son partenaire, travaille un fer à cheval qu'il installe ensuite sous le sabot de l'animal. Une série de plans détaille tour à

tour les gestes des groupes d'hommes affairés à l'entretien de leurs montures respectives (Annexe 8). Le montage alterné permet ainsi de présenter deux modes de vie de façon contrastée : celui, traditionnel et révolu, du cowboy, et celui de Wyatt et Billy, deux citadins incarnant les valeurs d'une jeunesse en mouvement<sup>493</sup>. Cette dualité, qui parcourt l'ensemble du film, n'est jamais mieux exprimée que dans cette séquence réunissant, autant qu'elle les oppose, deux visions de l'Amérique.

Plus tard, Wyatt et Billy sont invités à partager le repas du cowboy en compagnie de son épouse autochtone et de leurs nombreux enfants métis. La hache de guerre semble avoir été enterrée, et les indiens assimilés (le cowboy précise en effet que sa femme est catholique). Au cours de la conversation, il apparaît que la famille s'est quelque peu retranchée du monde. Ainsi, l'homme ne comprend pas que l'appellation « L.A. » renvoie à la ville de Los Angeles. Il précise également qu'il devait à l'origine se rendre en Californie mais qu'il s'est arrêté en chemin, comme s'il avait abandonné en cours de route la caravane des pionniers avant d'avoir atteint son objectif initial. Le ranch apparaît ainsi comme un îlot suspendu hors du temps et de l'espace.

Métaphoriquement, la séquence sonne le glas du western en laissant entrevoir un mode de vie appartenant à un autre âge, qui fait sans doute figure de paradis perdu pour Wyatt, comme le suggère son commentaire empreint de nostalgie et peut-être aussi d'une forme d'envie : « Well you sure got a nice spread here [...] No, I mean it. You've got a nice place. It's not every man that can live off the land. You do your own thing in your own time. You should be proud. » Le travail de la terre présente une certaine noblesse aux yeux du personnage, mais d'importantes incompatibilités (le montage alterné lors de la scène de la forge, nous l'avons vu, souligne une opposition entre les deux groupes d'hommes, et Wyatt et Billy déparent quelque peu dans ce repas de famille, avec leur tenue et leur langage urbain) lui interdisent finalement d'envisager comme sienne l'existence simple des éleveurs et cultivateurs. Wyatt mesure ainsi la distance qui le sépare du mythe, et c'est sans doute là

---

<sup>493</sup> Hopper parvient également à exprimer cette tension en jouant sur la profondeur de champ : le cowboy, au premier plan, ferre son cheval, tandis qu'à l'arrière-plan, Wyatt et Billy changent le pneu de la moto.

qu'il faut chercher la principale différence entre western et road movie. On vient en effet d'abandonner le monde des possibles – celui de l'Ouest au temps de la conquête, où tout homme pouvait envisager de créer sur terre son propre jardin d'Éden – pour pénétrer dans un territoire aux contours bien définis, où règnent la violence et l'intolérance, et surtout dont on ne peut plus rien attendre. La fin de la frontière marque la fin des illusions et s'ensuit un sentiment de perte et de vacuité qui finit par teinter le voyage même entrepris par les personnages. À ce titre, on pourrait considérer que le road movie s'inscrit dans une spatio-temporalité d'après-conquête.

On repère ainsi, dans *Easy Rider* mais aussi dans *Two-Lane Blacktop* et les premiers road movies de l'histoire du cinéma, une forme d'absorption du western à travers la reprise d'un certain nombre de ses poncifs, qu'il s'agisse des paysages désertiques, du rapport à la loi, ou de ses scènes emblématiques. Cependant, alors que *The Grapes of Wrath* semblait se situer dans le prolongement du genre phare de la culture américaine, en proposant le récit d'une nouvelle conquête de l'Ouest et en se voulant porteur d'une forme d'idéal et d'un appel à sa concrétisation, le récit de la route s'inscrit dans une logique autre, privilégiant le point de vue de la marge au détriment de celui de la masse, et s'intéressant au sort particulier d'un petit groupe de personnages, qui ne sont plus les vecteurs d'un projet collectif, mais en révèlent l'aporie. Le western constitue alors un hypotexte à partir duquel se construit un discours critique, puisque c'est finalement l'impossibilité de l'utopie et son caractère fallacieux qui sont constatés dans ces œuvres d'un genre nouveau. Il s'agit donc là d'un premier point de divergence fondamental entre *The Grapes of Wrath* et ce que nous regroupons sous l'appellation de récit de la route. Mais nous allons voir que le travail de distanciation du road novel et du road movie vis-à-vis d'un récit d'errance antérieur, tel que nous venons de le mettre en évidence, s'accompagne aussi d'une forme d'édulcoration. Ceci est particulièrement manifeste si l'on s'intéresse aux motivations qui président au départ des personnages et aux circonstances mêmes du voyage entrepris.

## II. Le récit de la route : un exil inversé

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

---

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

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

---

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

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

---

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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