

Articulation du chronotope de la route et de celui du seuil

Les analyses qui précèdent nous ont permis de mettre en évidence le caractère fondamental du chronotope de la route et de celui du seuil dans la détermination du road novel et du road movie. Nous sommes en effet en mesure d'affirmer que tout récit de la route repose principalement sur la relation d'un voyage entrepris par un personnage en rupture avec son quotidien et l'ordre établi. La table rase à laquelle il procède fait alors le plus souvent figure de renaissance, pour un individu aux prises avec un mal-être existentiel et la nécessité d'une reconfiguration de son identité. Cependant, il convient de souligner que le récit de la route est loin d'être homogène, et l'appellation générique permet de

regrouper des œuvres en réalité fort disparates, dans lesquelles les deux chronotopes précités s'expriment avec plus ou moins d'intensité.

Si les motifs de la route et du seuil apparaissent comme les éléments structurants fondamentaux du road novel et du road movie, il leur arrive parfois d'entrer en concurrence ce qui donne lieu à une palette de récits très différents, dans lesquels prédomine l'un ou l'autre des chronotopes envisagés. Ainsi par exemple, un film tel qu'*Im Lauf der Zeit* de Wenders, qui suit la tournée d'un projectionniste ambulant, se construit presque entièrement autour du chronotope de la route : les protagonistes de l'histoire ne s'attardent jamais plus de quelques heures au même endroit, et passent leur vie dans un camion qui leur tient lieu de maison mobile. L'élément de rupture, en revanche, n'affecte directement que l'un des deux personnages, Robert – dont nous avons évoqué la tentative de suicide dans la scène d'ouverture – tandis que son comparse, Bruno, semble « habiter » la route depuis toujours, et le moment de déprise vécu par le projectionniste n'est jamais montré à l'écran. De la même manière, les principaux protagonistes de *Volkswagen Blues* sont présentés « en cours de route », et le moment de déprise qui a entraîné Jack et Pitsémine sur les traces de Théo n'est jamais réellement donné à lire. Dans ces deux exemples prédomine le chronotope de la route, tandis que l'élément de rupture est beaucoup plus diffus.

D'autres œuvres de notre corpus, en revanche, se construisent presque intégralement autour du chronotope du seuil, rejetant de ce fait le motif de la route dans les marges du récit. Il en est ainsi de *Continental Drift*, que nous reconnaissons comme un road novel, mais dans lequel la relation du voyage en voiture représente à peine quelques pages. La partie du roman de Russell Banks consacrée au personnage de Bob Dubois s'attarde ainsi longuement sur la description du sentiment d'absurdité (jamais explicitement nommé comme tel, mais que nous croyons reconnaître à travers ses manifestations) qui s'empare du jeune homme à l'orée de la trentaine et le pousse à faire table rase de sa vie trop tranquille. Cependant, les détails du périple qui amène la petite famille Dubois en Floride sont excessivement condensés, comme en témoignent les lignes qui suivent :

They look right through, as if it were invisible, the glut of McDonald's and Burger Kings, Kentucky Fried Chickens and Pizza Huts, a long, straight tunnel of franchises broken intermittently by storefront loan companies and paved lots crammed with glistening Corvettes, T-Birds, Cameros and Trans Ams, and beyond the car dealers, surrounded by chain-like fences, automobile graveyard, vast and disordered, dreary, colorless and indestructible³⁷³.

Les figures emblématiques du road novel – *diners*, points de ravitaillement, automobiles – sont bien présentes, sans pour autant donner lieu à de longs développements : la litanie des noms de chaînes de restauration rapide ou de concessionnaires permet de traduire le défilement de la route à travers les vitres d'un véhicule en mouvement, et éveille en quelque sorte l'image d'un parcours filmé en accéléré. Le récit de la rupture prend donc ici le pas sur celui du voyage proprement dit, réduit à la portion congrue. Au cinéma, citons l'exemple de *Five Easy Piece*, qui comporte ainsi très peu de scènes sur route, comme ne manque pas de le constater David Laderman, ce qui amène l'auteur à douter de la possible affiliation du film de Rafelson au road movie : « the film in fact is not much of a road movie in any literal sense. The journey taken halfway through the film take up approximately 10 minutes of screen time³⁷⁴. » Cependant, le personnage de Bobby, incarné par Jack Nicholson, est constamment en rupture : vis-à-vis de son milieu bourgeois d'origine, tout d'abord, qu'il délaisse dans sa jeunesse et cherche en vain à réintégrer ; vis-à-vis du monde ouvrier, ensuite, dans lequel il ne se reconnaît pas d'avantage, ce qui l'amène à abandonner lâchement sa petite amie dans une station-service. Bobby oscille ainsi constamment d'un modèle social à l'autre sans parvenir à faire son choix, jusqu'au geste final qui l'entraîne vers l'inconnu. Dans les exemples mentionnés, la route semble ainsi s'effacer au profit du seuil, transparaissant à travers d'importantes ruptures que nous estimons cependant tout aussi caractéristiques du récit de la route.

Un film tel que *Thelma and Louise*, enfin, semble se positionner quelque part entre ces deux extrêmes, empruntant à la fois au motif de la route, à travers le récit de la longue cavale des deux femmes dans le sud des États-Unis, et à celui de la rupture, beaucoup plus

³⁷³ Russell Banks, *Continental Drift*, p. 61.

³⁷⁴ David Laderman, *Driving Visions*, p. 88-89.

radicale car sans possibilité d'un retour à la stabilité. Les premières séquences présentent ainsi les deux protagonistes dans leur environnement quotidien : Thelma apparaît comme une ménagère soumise et désorganisée, tandis que Louise est montrée pour la première fois dans son costume de serveuse sur son lieu de travail. Ce sont ainsi l'espace et la temporalité de la norme – caractérisée par une certaine routine à peine bouleversée par la petite escapade entreprise par les deux amies – qui constituent la première partie du récit. L'instant de la rupture, marqué par la tentative de viol dont Thelma est victime et le coup de feu protecteur ou vengeur de Louise, occupe une place centrale dans la diégèse et assure une transition claire avec le dernier volet de l'intrigue consacré à l'errance. C'est alors la cavale proprement dite qui commence, menant les deux femmes de *diners* en motels, jusqu'au dénouement tragique. Les trois phases du récit de la route font ainsi l'objet d'un traitement relativement équilibré, ce qui permet de distinguer le film de Ridley Scott des autres exemples que nous venons de présenter.

Les œuvres ici mentionnées témoignent donc de la grande diversité du road novel et du road movie, dans lesquels le chronotope de la route et celui du seuil s'expriment à des degrés divers. Tout récit de la route pourrait alors venir s'inscrire entre les deux pôles d'un spectre défini d'un côté par le chronotope de la route et de l'autre par le chronotope du seuil. La particularité de chaque œuvre de la route tiendrait alors à la place occupée sur ce spectre (ce que l'on peut résumer par le schéma figurant à l'Annexe 5).

Ainsi, la préséance d'un chronotope au détriment de l'autre permet de donner lieu à d'innombrables nuances et de considérer comme récits de la route des œuvres aussi disparates que *Continental Drift* ou *Volkswagen Blues*, par exemple, qui s'établissent de part et d'autre du spectre que nous avons déterminé. Ce jeu de combinaisons entre les deux chronotopes identifiés permet d'expliquer en partie la variété des récits de la route et, à ce titre, ne constitue pas un cadre d'analyse trop rigide. Rappelons qu'il est par ailleurs possible d'envisager la manifestation d'autres chronotopes qui viendraient s'allier aux précédents pour modifier substantiellement la forme de certaines œuvres de la route. Ainsi par exemple, *Emmenez-moi*, d'Edmond Bensimon, lorgne à plusieurs reprises du côté de la

comédie musicale, avec l'insertion de scènes chantées et chorégraphiées au sein d'un film de facture plutôt réaliste. L'introduction d'un troisième chronotope – qui pourrait être ici celui d'un espace merveilleux dans un temps suspendu – permettrait ainsi de rendre compte de cette hybridation dont nous avons dit plus haut qu'elle affectait traditionnellement le récit de la route.

Pour récapituler ce qui précède, nous avons établi que tout road novel ou road movie reposait invariablement sur une combinaison de deux chronotopes fondamentaux – l'un de ces chronotopes étant susceptible de s'estomper de façon plus ou moins prononcée au profit de l'autre, ce qui viendrait expliquer l'écart existant parfois entre des œuvres du même type. Il s'agit ainsi du chronotope du seuil, qui marque une rupture psychologique et géographique du personnage avec son environnement, et bien évidemment de celui de la route, dont nous avons noté les évolutions depuis le récit picaresque ou le Bildungsroman. Cependant, nous pouvons questionner la capacité de cette proposition à rendre compte du récit de la route dans sa globalité. En effet, ne pourrait-on pas envisager l'existence d'un ensemble d'œuvres répondant à la proposition que nous venons d'esquisser sans pour autant constituer des récits de la route à proprement parler ? L'étude de *The Grapes of Wrath*, dont la reconnaissance comme road novel et road movie est loin de faire consensus, devrait nous permettre d'apporter un élément de réponse à cette question.

III. Analyse chronotopique de *The Grapes of Wrath*

Afin d'éprouver la pertinence de notre hypothèse, nous nous proposons de procéder à l'analyse chronotopique d'une œuvre, dont l'appartenance au récit de la route au sens où nous l'entendons se révèle problématique et demeure soumise à discussion. Notre choix s'est porté sur le film de John Ford, *The Grapes of Wrath* (1940), adapté du roman de John Steinbeck publié en 1939, que les critiques associent généralement à l'histoire du road

movie. Cependant, la place qui est réservée à cette œuvre littéraire et à sa version cinématographique varie d'un auteur à l'autre, et les arguments avancés pour en faire ou non un récit de la route ne sont pas toujours probants.

A. Réception de *The Grapes of Wrath* : une indécision critique

1. Réception du film

Aux yeux de certains critiques, l'adaptation cinématographique de *The Grapes of Wrath* par John Ford fait bel et bien figure de récit de la route à part entière. Ainsi, dans l'un des premiers ouvrages consacrés au road movie, Mark Williams considère *The Grapes of Wrath* comme une œuvre fondatrice du genre : « It's a proposition Steinbeck has mined many times in his writing, and one that lies at the core of what's generally considered as being the earliest proper road movie, Darryl F. Zanuck's 1940 production of *The Grapes of Wrath*³⁷⁵. » Cette monographie, qui se présente sous la forme d'un recueil de brèves analyses classées par ordre alphabétique, comporte une fiche entière consacrée au film de Ford, dans laquelle l'auteur regrette simplement le fait que certaines scènes tournées le long de la route 66 aient été coupées au montage : « Ford and Toland were alleged to have shot a lot more "road" footage and several complete theatrical scenes along the Route 66. [...] Including this in greater measure might've [...] also given *Grapes* a little more of the pace of a classic road-movie³⁷⁶. » Cependant, nous avons vu précédemment que Mark Williams confère à l'appellation « road movie » un sens encore très large, incluant dans son corpus des films de motards ou de course automobile, et sa définition demeure insatisfaisante, dans la mesure où il suffirait, à l'en croire, de construire une intrigue autour de la présence d'un véhicule à moteur pour produire un road movie :

A more accurate definition of the genre is that it embraces almost any film in which a motor vehicle is elemental to the plot. This excludes films which may contain brilliant car chase footage, such as *Bullitt* or *The Blues Brothers*, but includes, on the other hand, movies like *Badlands* and *The Grapes of Wrath* which use vehicles to transport the

³⁷⁵ Mark Williams, *Road Movies*, p. 7.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

main characters from scene to scene but are rarely the subject of, or scenario for, dialogue in themselves³⁷⁷.

Or, si nous avons souligné l'importance du sous-chronotope du véhicule à moteur dans l'histoire du récit de la route – notamment parce qu'il permet d'ancrer cette forme de récit d'errance dans un contexte spécifique – il n'en constitue pas cependant une condition sine qua non. En effet, non seulement nous avons établi précédemment qu'il était possible d'envisager un road movie « sans moteur » (les protagonistes d'*Emmenez-moi* d'Edmond Bensimon se déplacent à pieds), mais encore, nous avons montré que la présence d'un véhicule dans un film ne pouvait suffire à en faire un road movie : quoique tournés d'un bout à l'autre à bord d'une automobile, des films tels que *Grand Prix* ou *Le Mans* ne peuvent ainsi revendiquer leur appartenance au genre. Devant l'insuffisance de la proposition de Williams, nous pouvons alors questionner la pertinence de l'inclusion du film de Ford dans ce corpus pour le moins hétéroclite.

Quelque 20 ans plus tard, la position de David Laderman apparaît plus nuancée. Pour l'auteur, qui consacre au film une analyse de plusieurs pages, *The Grapes of Wrath* annonce la naissance du genre sans pour autant constituer un road movie en tant que tel : « More directly influential on road movies – more « parental » – are Depression-era social conscience films, such as [...] *The Grapes of Wrath* (1940)³⁷⁸. » Si l'on se fie à l'organisation essentiellement chronologique de l'ouvrage de Laderman, il semblerait que la différenciation entre le film de Ford et le road movie soit avant tout motivée par l'appartenance à deux contextes de production distincts, *The Grapes of Wrath* s'inscrivant, au même titre que *You Only live Once* (1937) ou *Sullivan's Travel* (1942), dans la lignée des grands classiques du Hollywood d'avant-guerre (et plus précisément du temps de la Grande Dépression), tandis que le road movie se développe en marge des studios à partir de 1967³⁷⁹, dans une société dite postmoderne : « Despite being an independant, postmodernist

³⁷⁷ *Ibid.*, p. 20.

³⁷⁸ David Laderman, *Driving Visions*, p. 24.

³⁷⁹ « But they do sketch out in embryonic form some of the traits and concerns that are used more deliberately after 1967. » *Ibid.*, p. 24.

genre, the road movie should be understood in relation to classical genres³⁸⁰. » Si nous partageons la vision de Laderman quant à la délimitation temporelle (et matérielle, pourrait-on dire) du genre, nous regrettons cependant l'absence d'explications franches sur ce qui permettrait, dans sa structure, sa thématique ou son contenu, de distinguer le road movie de cette autre forme de récit d'errance constituée par *The Grapes of Wrath*. L'auteur demeure évasif, se contentant d'une affirmation péremptoire : « Belonging at least partially to other genres (prison film, screwball, gangster), these Depression films are not road movies in any deliberate or self-conscious sense³⁸¹. » Or, nous avons constaté plus haut que le road movie n'était pas dépourvu d'une forme d'hybridation, empruntant tantôt au film de gangsters (*The Getaway*), tantôt à la comédie romantique (*Im Juli*), voire même au film d'horreur (*From Dusk Till Dawn*, et, pourquoi pas, dans une certaine mesure, *The Texas Chainsaw Massacre*, dont les premières images représentent un groupe de jeunes traversant le Texas en minibus). Aussi, cette appartenance partielle à d'autres genres invoquée par Laderman ne peut constituer une raison suffisante pour exclure *The Grapes of Wrath* du road movie. Et bien que l'auteur s'évertue, dans les pages qui suivent, à faire de l'œuvre de Ford un prédécesseur du film de route en relevant un certain nombre de points de convergence (il insiste notamment sur l'importance de la révélation dans le parcours du personnage de Tom Joad, et donc sur la dimension initiatique du voyage), il passe sous silence les éléments susceptibles de différencier *The Grapes of Wrath* des road movies subséquents. Or ce sont ces dissemblances qui devraient mériter notre attention et qui nous semblent devoir être interrogées afin de faire surgir, avec plus de clarté, les particularités du récit de la route.

The Grapes of Wrath figure par ailleurs sur la liste des 100 road movies ayant marqué l'histoire du cinéma réunis par Jason Wood dans un ouvrage édité récemment par la BFI de Londres. L'auteur, qui s'inspire amplement des travaux de Laderman, émet les mêmes réserves quant à l'appartenance du film de Ford au road movie et le considère davantage

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 23.

³⁸¹ David Laderman, *Driving Visions*, p. 24. De la même manière, peut-on dire des auteurs d'*Easy Rider*, pourtant considéré par Laderman lui-même comme le premier road movie de l'histoire du cinéma, qu'ils avaient conscience de réaliser un road movie ? Nous avons établi plus haut que l'appellation était bien postérieure à la création du genre.

comme un précurseur ayant eu une influence indéniable sur l'esthétique du genre : « Making an important transition towards the contemporary road movie in its suggestion that “road travel has the potential for revelation” (Laderman 2002, p. 28), [...] Ford's film also played a significant part in the founding of a number of key road-movie aesthetics³⁸². » Reprenant à son compte les propos de Leslie Dick développés dans un article que nous avons eu l'occasion d'évoquer au cours du chapitre précédent, Wood tente d'expliquer ce qui permettrait de différencier *The Grapes of Wrath* d'un road movie « digne de ce nom ». Cependant, les arguments avancés par l'auteur nous semblent sujets à caution. En effet, le film de Ford ne pourrait, selon lui, constituer un road movie à part entière dans la mesure où, contrairement à l'accoutumée, ce n'est pas un couple de fugitifs qui est représenté mais une famille entière dont nous suivons l'itinéraire : « Ford's film differs from more established notions of the genre in that it has an extended family on the road as opposed to the more traditional fugitive couple³⁸³. » *The Grapes of Wrath*, annoncerait ainsi l'apparition d'un sous-genre, celui du « bus-movie », spécifié par Leslie Dick dans l'article mentionné plus haut, dont l'intrigue reposerait sur le récit d'un voyage effectué par un groupe de personnages à bord d'un véhicule collectif. Si la notion de collectivité nous semble effectivement en jeu dans la différenciation entre *The Grapes of Wrath* et le road movie (nous nous en expliquerons ultérieurement), le nombre de personnages entreprenant le voyage au sein d'un même véhicule ne peut représenter, à nos yeux, un critère d'appréciation pertinent et ne nous semble pas devoir être pris en considération dans l'effort d'appréhension du road movie³⁸⁴. En effet, nous ne pouvons que constater l'abondance des récits de la route mettant en scène des couples de gangsters en cavale : *Natural Born Killers*, *Badlands*, *The Sugarland Express*, et même, d'une certaine manière,

³⁸² Jason Wood, *100 Road Movies*, p. 69.

³⁸³ Jason Wood, *100 Road Movies*, p. 68-69. Leslie Dick, dont il s'inspire, écrit quant à lui : « The Grapes of Wrath (Ford, 1940), starring Henry Fonda, is the cinematic representation of this exodus. But here an extended family is on the road, a social microcosm ; in the « classic » road movie, by contrast, it is always a couple, set against the social group and marked as outsiders if not outlaws ». Leslie Dick, *Sight and Sound* p. 24. Leslie Dick se montre donc radical en employant l'adverbe « always ».

³⁸⁴ La distinction du sous-genre « bus-movie » nous semble d'ailleurs apporter peu de choses, dans la mesure où le véhicule apparaît toujours comme un microcosme, et que le voyage suscite toujours des rencontres.

Thelma and Louise – dont on ne peut pourtant affirmer avec certitude que les héroïnes forment un « couple » en tant que tel – constituent quelques exemples de ce type de road movie. Et en élargissant l'acception du terme, nous pouvons également mentionner des films dans lesquels deux hommes nouent une amitié après une rencontre sur la route (pensons à *Im Lauf der Zeit*, *Western* et *Scarecrow*), ou bien des récits où se tissent des liens de filiation, comme dans *Transamerica*, *A Perfect World* et *Alice in den Städten*. Cependant, les road movies présentant des héros solitaires se révèlent presque aussi nombreux et dérogent à ce qui est énoncé par Dick puis par Wood comme une règle : dès 1971, *Vanishing Point* retrace le parcours de Kowalski dont la solitude est à peine voilée par l'omniprésence de la voix d'un animateur de radio, sorte de coryphée qui accompagne l'évolution du héros jusqu'à l'issue tragique. *The Straight Story*, *Harry and Tonto* ou encore *Schultze gets the blues*, pour ne citer que quelques cas, dépeignent également des individus isolés qui, s'ils font des rencontres en route, se retrouvent le plus souvent livrés à eux-mêmes dans leur véhicule. Par ailleurs, des films tels que *Priscilla Queen of the Desert* ou *Dirty Mary, Crazy Larry* reposent sur le récit d'un périple à trois personnages, et nous reconnaissons *Little Miss Sunshine* comme un road movie, alors qu'à l'instar de *The Grapes of Wrath*, le film relate l'équipée d'une famille en minibus. Compte-tenu de ce que nous venons d'établir, l'argument de Dick, repris par Wood, ne semble pas « tenir la route », et le nombre de passagers au sein d'un même véhicule ne peut en soi constituer un critère d'appartenance au genre ; aussi nous faudra-t-il chercher ailleurs l'élément de différenciation entre le film de Ford et le road movie proprement dit.

Les réponses apportées par les différents spécialistes du road movie concernant le possible rattachement de *The Grapes of Wrath* au genre cinématographique suscitent paradoxalement plus de questionnements qu'elles n'apportent de certitudes. Les uns évacuent le problème d'emblée, en assimilant le film de Ford au road movie sans plus de considérations ; les autres décèlent, certes, l'existence d'une différence mais ne parviennent pas à l'expliquer de façon convaincante, en raison d'arguments trop elliptiques, voire

carrément contestables. Or, cette indécision critique affecte également la version littéraire de l'œuvre, dont on peine à savoir finalement si elle constitue un road novel à part entière.

2. Réception du roman

La version littéraire de *The Grapes of Wrath* est unanimement considérée comme l'une des influences notoires du road movie³⁸⁵ : Laderman, que nous aurons l'occasion d'évoquer plus bas, mentionne le roman de Steinbeck comme l'une des sources d'inspiration possibles du genre cinématographique qui nous intéresse, et nous ne pouvons qu'abonder dans ce sens, tant nous retrouvons dans ce texte des éléments formels et thématiques qui préfigurent le récit de la route au sens où nous l'entendons. Cependant, nous estimons que son assimilation au road novel par certains critiques demeure contestable et demande à être débattue. *The Grapes of Wrath* est ainsi souvent absorbé, sans plus de questionnement, dans le vaste corpus des œuvres romanesques de la route, et c'est justement cette relation d'égalité posée explicitement ou implicitement entre le roman de Steinbeck et une œuvre telle qu'*On the Road* qui pose problème et nous semble devoir être déconstruite.

Nous observons cet effet d'indifférenciation dans le recueil dirigé, entre autres, par Jean Morency et publié en 2006, qui constitue l'un des premiers travaux en français sur le thème du road novel. Ici, on parle plus volontiers de « *road book* » ou même de « roman de la route », puisque l'étude porte essentiellement sur un corpus québécois :

Or, comme il appert que ce grand roman américain, où s'entrecroisent le geste de l'écriture et la conscience de l'espace continental n'a pas été seulement décliné en anglais, mais aussi en français (Morency, 1997), notamment dans le *road book* québécois contemporain (Chassay, 1995), j'aimerais suggérer, dans le texte qui suit, quelques pistes d'analyse relatives à ce sous-genre romanesque qui, depuis les années 1960, a énormément gagné en popularité au Québec. Le roman de la route québécois apparaît un peu comme l'équivalent, sur le plan littéraire, du *road movie*, du moins tel qu'il est pratiqué au Québec³⁸⁶.

³⁸⁵ La plupart des textes consacrés à l'histoire du road movie mentionnent le roman de Steinbeck comme l'une des influences probables du genre. Nous en citons quelques exemples dans la suite du développement.

³⁸⁶ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.

Alors qu'il retrace brièvement l'histoire du road movie, Morency énonce quelques unes des influences littéraires qui ont pu donner lieu à la naissance du genre, et *The Grapes of Wrath* figure en bonne place : « Le *road movie* a emprunté aussi à la littérature, entre autres aux *road books* de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), de Jack London (*The Road*), de Vladimir Nabokov (*Lolita*) et surtout de Jack Kerouac (*On the Road*, 1957)³⁸⁷. » Le roman de Steinbeck et celui de Kerouac sont ainsi mis sur un même plan et réunis sous l'appellation générique de *road book*, que Morency ne prend cependant jamais la peine de définir clairement³⁸⁸. Or cette assimilation nous semble abusive et demanderait à être discutée, dans la mesure où, nous en avons l'intuition, les aventures de Sal Paradise d'un bout à l'autre de l'Amérique, quoique marquées d'une perpétuelle errance, sont sans commune mesure avec le périple entrepris par la famille Joad pour s'établir en Californie.

Ronald Primeau, en revanche, dont le propos dans *Romance of the Road* est de produire une étude du récit de la route (« road narrative ») au sein de la littérature américaine, trace une ligne de démarcation claire entre *The Grapes of Wrath* et *On the Road* :

Although road stories are indebted to a variety of older travel forms including the pilgrimage, the *Bildungsroman*, and the picaresque – the genre came to be recognized in its own right only as readers began to recognize familiar patterns of structure, theme, and style closer to home. Beginning about 1900, cross-country auto trips were popular subjects for essays and short stories, and for several decades mainstream writers from Theodore Dreiser (*Hoosier Holiday*, 1916) to John Steinbeck (*Grapes of Wrath*, 1939) included elements of the highway quest in their works. Jack Kerouac's *On the Road* (1957), however, brought formal recognition of the cultural ritual, and the genre began to accumulate its own distinctive features³⁸⁹.

On the Road apparaît ainsi pour Primeau comme le véritable point d'origine du road novel, même si sa création a été préparée par un demi-siècle de littérature reposant sur le principe d'un voyage en automobile. Cependant, si l'auteur établit bien l'antériorité du roman de Steinbeck dans l'histoire du récit de la route, il n'expose jamais véritablement ce qui

³⁸⁷ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 18.

³⁸⁸ Voir chapitre I.

³⁸⁹ Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 8.

permet de le distinguer intrinsèquement de l'œuvre de Kerouac, et le lecteur reste un peu sur sa faim.

C'est chez David Laderman, dont l'ouvrage *Driving Visions* aborde le roman de Steinbeck par le biais du cinéma, que l'on retrouve un effort d'explication plus soutenu. L'ascendant du roman de Steinbeck sur la formation du road movie est d'emblée reconnu par l'auteur, qui fait figurer *The Grapes of Wrath* parmi les œuvres littéraires ayant pu contribuer à l'émergence du genre cinématographique. Effectivement, alors qu'il passe en revue les grands textes de la littérature mondiale qui ont façonné la légende de la route (depuis l'*Odyssée* d'Homère jusqu'au *Tom Jones* de Henry Fielding, en passant par *Candide* de Voltaire), Laderman en vient à citer le roman de Steinbeck, qui ressortirait de ce qu'il nomme « the American journey narrative³⁹⁰ » ou encore « the American journey literature » : « *The Grapes of Wrath* (1939) is Steinbeck's best and most famous treatment of these themes, where a mystical affirmation of all life as holy is interwoven with a family's brutal struggle for survival on the road during the Depression³⁹¹. » Pour étayer son analyse, Laderman s'appuie sur les travaux de Janis P. Stout, qui établit, au sein de la littérature de voyage américaine, l'existence de plusieurs sous-catégories. Le roman de Steinbeck s'apparenterait à ce qu'elle appelle « the home-founding journey », par opposition aux autres éléments de sa classification, respectivement nommés « exploration and escape », « return to Europe », « the quest », et surtout « lost and wandering », dans lequel pourraient, selon Laderman, se classer les romans de la route tels que nous les entendons : « Her last category, "lost and wandering", focuses on the twentieth-century journey as one "of uncertain destination or duration, the journey to no-end" (105). This American postwar literary landscape more dramatically influences the road movie³⁹² ». En reprenant à son compte les propos de Stout (et peut-être aussi en les simplifiant), Laderman opère ainsi une différenciation entre le roman de Steinbeck et une littérature de l'errance apparue ultérieurement, dont *On the Road* constitue le parfait exemple. Cependant, il

³⁹⁰ David Laderman, *Driving Visions*, p. 8 par exemple.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 9.

³⁹² David Laderman, *Driving Visions*, p. 9.

s'abstient de tout commentaire additionnel – s'en remettant à la classification de Stout sans la questionner ni la nuancer – et n'entre pas dans de plus amples explications concernant les éléments de distinction entre *The Grapes of Wrath* et le récit de la route au sens où nous l'entendons. Or, nous estimons que la citation relevée par l'auteur ne permet pas de justifier cette différenciation de façon suffisamment claire et pertinente. En effet, l'errance des Joad, à l'instar de ce sentiment de *restlessness* qui affecte le personnage de Sal Paradise, ne semble jamais devoir connaître d'aboutissement : ballotée d'un camp de réfugiés à l'autre, la famille dépeinte dans *The Grapes of Wrath* ne peut trouver le repos auquel elle aspire. Il est révélateur, à cet égard, que l'œuvre littéraire, au même titre que son adaptation cinématographique, adopte une fin ouverte qui tend à maintenir les personnages dans un état nomade, bien au-delà des marges du récit. En ce sens, rien ne permet de distinguer le roman de Steinbeck des récits appartenant à la catégorie « lost and wandering » définie par Stout – puisque, pour paraphraser la citation figurant dans *Driving Visions*, l'errance y apparaît perpétuelle et ne mène qu'à une destination incertaine. Ainsi, la présentation de Laderman nous semble encore trop elliptique et ne fait que pressentir la différence entre *The Grapes of Wrath* et le road novel, sans la mettre véritablement au jour ; il est vrai cependant que son propos est avant tout de présenter un genre cinématographique et non de chercher à élaborer un discours sur les caractéristiques du road novel, et il nous reviendra donc d'énoncer les éléments permettant d'opérer cette distinction.

Ainsi, l'indécision théorique entourant la réception de *The Grapes of Wrath* nous semble révélatrice de l'incapacité de la critique à cerner adéquatement le road movie et son pendant littéraire, le road novel. Devant l'absence d'une idée précise de ce qui pourrait constituer la spécificité de ce type de récit, on tend à réunir sous une même bannière des œuvres pourtant disparates, qui demanderaient à être mieux différenciées. Afin d'apporter de nouveaux éléments à cette réflexion, nous nous proposons de procéder à l'analyse chronotopique de *The Grapes of Wrath* dans ses versions littéraire et cinématographique. Il s'agira de vérifier si le chronotope de la route et le chronotope du seuil constituent des catégories pertinentes pour rendre compte de la particularité de cette œuvre. À l'issue de cet

exercice, nous serons amené à nous poser la question de l'existence d'un troisième terme permettant de caractériser en propre le récit de la route au sens où nous l'entendons.

B. Étude chronotopique de *The Grapes of Wrath*

1. Le chronotope de la route comme chemin de la vie

The Grapes of Wrath retrace l'itinéraire des Joad, une famille de métayers de l'Oklahoma qui, comme des milliers de ses semblables, a été expropriée de ses terres par les banques à l'époque de la Grande Dépression. Ayant bientôt épuisé toutes leurs économies, les Joad n'ont d'autre choix que de partir tenter leur chance en Californie, où, paraît-il, l'on recherche de la main d'œuvre pour la cueillette des fruits. Mais à l'issue d'un voyage pénible qui entraîne la mort du grand-père puis celle de la grand-mère, la famille voit ses rêves de prospérité se briser devant la franche hostilité que lui manifeste la population locale, et l'extrême dénuement dans lequel vivent les migrants, parqués dans des ghettos comme des bêtes sauvages. Exploités par les propriétaires terriens qui profitent de l'abondance de main d'œuvre pour réduire les salaires à l'envi, les Joad se heurtent à la vindicte populaire et assistent à la révolte des travailleurs, qui tentent de faire valoir leurs droits en organisant la grève. Tom, le fils aîné, placé en liberté conditionnelle après avoir purgé une peine de prison, est éveillé au syndicalisme par un ancien prêcheur. Et lorsque ce dernier est assassiné par les autorités parce que considéré comme « rouge » et fauteur de trouble, Tom décide de reprendre le flambeau. Condamné à fuir après avoir commis un meurtre en état de légitime défense, Tom reprend la route, seul, et se promet de poursuivre l'œuvre de son comparse afin d'instaurer l'égalité et le respect des droits des travailleurs.

L'adaptation cinématographique de Ford demeure très fidèle au roman de Steinbeck, dont elle reprend scrupuleusement la structure et les péripéties – en dépit de quelques éliminations, inévitables lorsqu'il s'agit de transposer une œuvre littéraire à l'écran, et d'une inversion qui confère au récit cinématographique un dénouement plus optimiste³⁹³. Dans le

³⁹³ La séquence où les Joad résident dans un camp du gouvernement intervient à la fin du film de Ford, et le dernier plan présente la famille en route vers de nouvelles aventures. Les Joad semblent ainsi connaître un peu

livre comme dans le film, la route est amenée à jouer un rôle de premier plan, et ce dès la séquence d'ouverture : on y retrouve Tom Joad en quête d'un transport pour rejoindre la ferme familiale, alors qu'il vient d'obtenir sa libération conditionnelle. Il repère un camion, stationné près d'un *diner* et demande au chauffeur de bien vouloir le prendre à son bord. Le personnage de Tom est ainsi littéralement propulsé dans l'histoire (il traverse un carrefour au milieu de nulle part dans le plan initial du film, et sa première apparition dans le roman est marquée du même dynamisme : « Outside, a man walking along the edge of the highway crossed over and approached the truck³⁹⁴ »), ce qui, d'emblée, inscrit le récit dans la mobilité et le transitoire. Après un bref épisode de retrouvailles, toute la famille, composée d'une douzaine de personnes, s'installe avec le matériel dans la remorque du camion acheté spécialement pour la traversée jusqu'en Californie. Dès lors, les Joad seront maintenus dans une errance qui ne connaîtra pas de fin, et à la longue, le nomadisme finit par devenir un mode d'existence : « Two days the families were in flight, but on the third the land was too huge for them and they settled into a new technique of living ; the highway became their home and movement their medium of expression. Little by little, they settled into the new life³⁹⁵. » Dans ces conditions, la route prend valeur de chemin de la vie, une image qui est d'ailleurs explicitement formulée dans le roman de Steinbeck par le personnage de la mère :

It's too much – livin' too many lives. Up ahead they's a thousan' lives we might live, but when it comes, it'll on'y be one. If I go ahead on all of 'em, it's too much. You got to live ahead 'cause you're so young, but – it's jus' the road going by for me. An' it's jus' how soon they gonna wanta eat some more pork bones³⁹⁶.

L'écheveau de routes qui s'offre à la vue des personnages apparaît alors comme le champ des possibles, parmi lesquels chaque individu est amené à faire un choix. Ainsi est exprimé,

de répit dans leur quête d'un foyer. En revanche, dans le roman de Steinbeck, cet épisode se place avant une expérience dans une exploitation où les Joad deviennent, involontairement, des briseurs de grève. Et le roman s'achève par un déluge qui menace d'engloutir le wagon où les Joad ont trouvé refuge durant l'hiver. On assiste ainsi à une déchéance des Joad, dont la situation se précarise de plus en plus.

³⁹⁴ La première apparition de Tom Joad est introduite ainsi : « Outside, a man walking along the edge of the highway crossed over and approached the truck. » John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 215.

³⁹⁵ *Ibid.*, p. 383.

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 340.

à l'aide d'une métaphore spatiale, le principe de l'existence, qui revient à se frayer un chemin unique au milieu des différentes voies disponibles, et qui se termine inéluctablement par la mort.

L'abondance des décès qui surviennent en cours de route contribue à forger cette image du « chemin de la vie » évoquée par Bakhtine, en en marquant non seulement la finalité mais aussi les périls qui menacent les voyageurs. Dans une scène évacuée du scénario de Ford, le chien des Joad est tué par une voiture de migrants, alors que la famille effectue son premier ravitaillement au poste à essence :

The dog wandered, sniffing, past the truck, trotted to the puddle under the hose again and lapped at the muddy water. [...] A big swift car whisked near, tires squealed. The dog dodged helplessly, and with a shriek, cut off in the middle, went under the wheels. The big car slowed for a moment and faces looked back, and then it gathered greater speed and disappeared. And the dog, a blot of blood and tangled, burst intestines, kicked slowly in the road³⁹⁷.

La route apparaît ainsi comme un élément mortifère, en tant qu'elle devient l'instrument même de la mort, et rappelle la vulnérabilité de ceux qui la parcourent. Dans le roman, les séquences où des animaux périssent sous les roues des camions sont légion³⁹⁸ et alimentent la métaphore du peuple opprimé, écrasé (au sens propre comme au figuré) par les chenilles des caterpillars qui rasent les propriétés au nom des spéculateurs.

Après quelques kilomètres, et avant même d'avoir passé la frontière de l'Oklahoma, c'est au tour du grand-père de décéder, en raison des difficiles conditions de voyage, mais peut-être avant tout par désespoir de devoir quitter sa terre natale. Casy, l'ancien pasteur qui accompagne la famille jusqu'en Californie, rappelle en effet que le vieillard a perdu la

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 346-347.

³⁹⁸ C'est tout d'abord une sauterelle « A grasshopper flipped through the window and lighted on top of the instrument panel, where it sat and began to scrape its wings with its angled jumping legs. Joad reached forward and crushed its hard skull-like head with his fingers, and he let it into the wind stream out the window. » *Ibid.*, p. 222. Puis une tortue : « And now a light truck approached, and as it came near, the driver saw the turtle and swerved to hit it. His front wheel struck the edge of the shell, flipped the turtle like a tiddly-wink, spun it like a coin, and rolled it off the highway. » *Ibid.*, p. 225. Plus loin, un serpent : « A snake wriggle across the warm highway. Al zipped over and ran it down and came back to his own lane. » *Ibid.*, p. 598. Etc.

vie au moment même où il a franchi le seuil de sa propriété pour ne plus y revenir : « “[...] An’ Grampa didn’t die tonight. He died the minute you took ‘im off the place”. [...] “Oh, he was breathin’”, Casy went on, “but he was dead. He was that place, an’ he knowed it”³⁹⁹. » L’état d’errance est ainsi associé à la mort pour la génération la plus ancienne, incapable de s’adapter à ces nouvelles circonstances. Grand-père est significativement enterré au bord de la route, puisque rien ne doit faire dévier les Joad de leur chemin. Dans le roman, Ma s’occupe de la toilette mortuaire et dispose rituellement une pièce d’argent sur chacune des paupières du défunt : « She straightened his limbs, folded his hands over his chest. She held his eyelids down and laid a silver piece on each one. She buttoned his shirt and washed his face⁴⁰⁰. » Le décès apparaît alors comme un voyage dans l’au-delà qui s’inscrit dans le prolongement du trajet sur la route : les pièces d’argent doivent en effet traditionnellement servir à rémunérer le passeur qui accompagne le disparu dans l’autre monde. La route assure donc une forme de continuité entre la vie et la mort⁴⁰¹.

Comme dans la majorité des road novels et des road movies, *The Grapes of Wrath* refuse de clore son récit, et le film de même que le roman adoptent une fin ouverte, laissant la famille Joad, amputée de quelques uns de ses membres, dans l’entre-deux de la route. Ainsi, le film de Ford s’achève sur un plan représentant les Joad en train de s’insérer dans une file d’automobiles pour gagner un autre coin de pays où ils espèrent trouver du travail. En dépit de la fuite solitaire de Tom, la chance semble enfin tourner en faveur de la famille, longuement éprouvée par la misère, mais qui a pu recouvrer un peu de sa dignité dans le camp gouvernemental où elle a séjourné pendant un temps⁴⁰². La route, pleine de promesses, paraît ainsi offrir aux personnages des perspectives plus souriantes. Les dernières pages du roman de Steinbeck, en revanche, présentent les Joad dans le dénuement le plus total. Réfugiée dans un wagon abandonné dans l’attente de la reprise des travaux

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 358.

⁴⁰¹ Cette continuité est sans doute exprimée par Rosasharn qui accouche d’un enfant mort-né : « On a newspaper lay a blue shriveled little mummy. “Never breathed”, said Mrs. Wainwright softly. “Never was alive” ». *Ibid.*, p. 680.

⁴⁰² Le camp où les habitants s’autoadministrent fait figure d’utopie.

agricoles, la famille est sur le point d'être engloutie par la crue des eaux. Sans être scellé (puisque le récit s'interrompt alors qu'une partie de la famille vient s'abriter dans une grange), le sort des Joad apparaît fortement compromis. Dépourvus d'argent et de provisions, et bientôt sans abri, les Joad seront selon toute vraisemblance contraints de reprendre la route, poussés par leur instinct de survie, mais dans des conditions encore plus précaires que jamais. L'absence de réel dénouement marque ainsi l'impossibilité pour les personnages de s'installer quelque part à demeure et traduit la *restlessness*, cet appel permanent de la route vers un ailleurs, que l'on retrouve rituellement dans le road novel et le road movie.

La métaphore de la route comme chemin de la vie se traduit, dans *The Grapes of Wrath*, par le recours à différentes figures de style dont nous avons énoncé les caractéristiques précédemment. Sans être exhaustif, notons simplement que David Laderman relève, dans le film de Ford, le recours fréquent au motif du rétroviseur : « The aesthetics of *The Grapes of Wrath* are also quite significant in terms of the development of the road movie genre. [...] Another important road movie technique in the film is the use of faces reflected in the glass windshield and rearview mirrors of the car⁴⁰³. » Cependant, l'utilisation de ce procédé ne nous semble jamais aussi pertinente que dans une scène-clé du roman où, alors qu'elle est installée à l'avant du camion dans l'attente du départ pour la Californie, Ma veut jeter un dernier coup d'œil sur sa maison. Mais son champ de vision dans le rétroviseur est obstrué par l'immense tas de bagages. Ma doit finalement se résigner à regarder de l'avant, et vient de tirer, métaphoriquement, un trait sur le passé :

Ma tried to look back, but the body of the load cut off her view. She straightened her head and peered straight ahead along the dirt road. And a great weariness was in her eyes. The people on the top of the load did look back. They saw the house and the barn and a little smoke still rising from the chimney⁴⁰⁴.

⁴⁰³ David Laderman, *Driving Visions*, p. 30.

⁴⁰⁴ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 331.

C'est tout un pan de l'existence des Joad – leur mémoire mais aussi leur héritage – qui est ainsi relégué dans un espace-temps devenu inaccessible et qu'on ne peut même plus embrasser du regard.

D'autres figures typiques, telles que la mention de points de repères (« Castle to Paden twenty-five miles⁴⁰⁵ », puis « Paden to Meeker is thirteen miles⁴⁰⁶ » et plus loin : « Oklahoma City to Bethany is fourteen miles⁴⁰⁷ »), qui se traduit cinématographiquement par l'insertion de plans sur des panneaux indicateurs, participent de cette mythologie de la route. On note par ailleurs, l'omniprésence de non-lieux, ces *diners* et autres stations-services où l'on se ravitaille en eau et en combustibles, mais également les camps de réfugiés, que Marc Augé inclut dans son énumération⁴⁰⁸ et qui confèrent au récit cette impression de grande instabilité. Ainsi, les pompistes regardent défiler les convois de migrants, en attendant de devoir prendre la route à leur tour, et les bidonvilles sont régulièrement mis à sac par les autorités, ce qui interdit toute velléité de s'installer quelque part à demeure (Tom explique à sa mère : « They gonna burn the camp tonight, Ma. Now you know I ain't got it in me to stan' by an' see our stuff burn up, nor Pa ain't got it in him, nor uncle John⁴⁰⁹. »). L'importance accordée au véhicule collectif qui, de fait, devient le seul élément stable du voyage⁴¹⁰, de même qu'une structure par épisodes, alternant les moments d'errance et les séjours dans des camps de fortune⁴¹¹, contribuent enfin à

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 349.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 350

⁴⁰⁸ « Un monde [...] où se multiplient, en des modalités luxueuses ou inhumaines, les points de transit et les occupations provisoires (les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, les bidonvilles promis à la casse ou à la pérennité pourrissante), [...] un monde ainsi promis à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère, propose à l'anthropologue comme aux autres un objet nouveau dont il convient de mesurer les dimensions inédites avant de se demander de quel regard il est justiciable. » Marc Augé, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, p. 101-102.

⁴⁰⁹ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 501.

⁴¹⁰ Parce que le camion transporte toutes les possessions, il devient une véritable maison roulante. On y discute, on y meurt (la grand-mère) en même temps qu'on s'y enlance (Connie et Rosasharn font l'amour dans le fond). Les scènes de réparation, typiques dans le road novel et le road movie, abondent (la bielle). Dans le roman, c'est un train immobilisé qui devient une habitation.

⁴¹¹ Cette structure épisodique du roman de Steinbeck est d'ailleurs relevée par Frohock qui émet cependant certaines réserves quant à sa pertinence : « The tendency of the road-novel to break up into episodes is all the more dangerous to a novelist who tends by nature to write episodically, as does Steinbeck. He can persuade

rattacher, *a priori*, *The Grapes of Wrath* au road novel et au road movie, en tant que le chronotope de la route semble s'y manifester de la même façon. Il faut donc, nous semble-t-il, chercher ailleurs l'élément permettant de différencier l'œuvre de Steinbeck et son adaptation par Ford du récit de la route au sens où nous l'entendons.

2. Le chronotope du seuil comme table rase

Nous avons établi dans les pages qui précèdent que le récit de la route en tant que tel reposait sur une combinaison du chronotope de la route et du chronotope du seuil, ce dernier marquant une rupture dans le cours de l'existence, « le tournant d'une vie » selon les termes de Bakhtine. Or nous retrouvons dans *The Grapes of Wrath* l'expression d'une table rase, conforme à celle qui affecte les héros de road novels et de road movies. En effet, le voyage des Joad, comme celui de leurs voisins et des milliers de leurs semblables, n'appelle pas de retour. Il faut alors effectuer un tri dans ses effets personnels et se débarrasser du superflu. Le roman comporte ainsi une séquence où les familles tentent dans un premiers temps de revendre leur mobilier et les accessoires dont elles pensent pouvoir se passer au cours de la traversée :

In their little houses the tenant people sifted their belongings and the belongings of their fathers and of their grandfathers. Picked over their possessions for the journey to the west. [...] Harness, carts, seeders, little bundles of hoes. Bring 'em out. Pile 'em up. Load 'em in the wagon. Take 'em to town. Sell 'em for what you can get. Sell the team and the wagon, too. No more use for anything⁴¹².

Tout ce qui n'a pu être vendu est alors brûlé avant le grand départ : « And they piled up the goods in the yards and set fire to them. They stood and watched them burning, and then frantically they loaded up the cars and drove away, drove in the dust⁴¹³. » Au cinéma, cet effacement du passé trouve sa manifestation la plus percutante dans une scène où Ma,

himself that he has put unity into his work where no one else sees it. » W. M. Frohock, « The Forms of The Grapes of Wrath », dans Gary Wiener (dir.), *Readings on The Grapes of Wrath*, San Diego, Greenhaven Press, 1999, p. 87-91 – ici p. 89, cité dans John J. Han, « A Defense of Steinbeck's Intercalary Chapters in The Grapes of Wrath », dans Michael J. Meyer (dir.), *The Grapes of Wrath. A Reconsideration*, Amsterdam et New York, Rodopi, 2009, p. 603-617 – ici p. 603.

⁴¹² John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 301.

⁴¹³ *Ibid.*, p. 304.

assise près du poêle, ouvre sa boîte à souvenirs et brûle à regret une vieille carte postale qui semble receler une valeur sentimentale, mais dont elle ne peut s'encombrer. La fuite des Joad équivaut ainsi à un renoncement à la mémoire familiale, et ne peut même pas donner lieu à un dernier regard (on se souvient de la séquence du rétroviseur obstrué). On rompt brutalement la chaîne des générations qui se sont succédées sur cette terre :

Grampa took up the land, and he had to kill the Indians and drive them away. And Pa was born here, and he killed weeds and snakes. Then a bad year came and he had to borrow a little money. An' we was born here. There in the door – our children born here. [...] but it's our land. We measured it and broke it up. We were born on it, and we got killed on it, died on it. Even if it's no good, it's still ours. That's what makes it ours – being born on it, working it, dying on it. That makes ownership, not a paper with numbers on it⁴¹⁴.

Et effectivement, nous avons vu précédemment que le grand-père ne peut survivre à ce déracinement, et que le franchissement du seuil de sa propriété équivaut pour lui à la mort. Arrivent alors les caterpillars, sortes de monstres pilotés par des êtres sans visage, et qui raflent tout sur leur passage. Aucun obstacle ne peut arrêter ces engins de destruction, qui tracent littéralement des voies sur les propriétés :

The tractors came over the roads and into the fields, great crawlers moving like insects, having the incredible strength of insects. They crawled over the ground, laying the track and rolling on it and picking it up. [...] Snub-nosed monsters, raising the dust and sticking their snouts into it, straight down the country, across the country, through fences, through dooryards, in and out of gullies in straight lines. They did not run on the ground, but on their own roadbeds. They ignored hills and gulches, water courses, fences, houses⁴¹⁵.

Ainsi, non sans une certaine ironie, et dans un mouvement d'indifférenciation, alors que la demeure familiale est transformée en route, la route devient pour les Joad un nouveau foyer.

Si le départ hors de la propriété marque le passage d'un seuil pour l'ensemble de la famille, le meurtre commis par Tom constitue un autre tournant, spirituel cette fois, dans

⁴¹⁴ *Ibid.*, p. 244.

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 246.

l'itinéraire du personnage. Tandis qu'il prend part à une réunion syndicale clandestine présidée par l'ancien pasteur Casey, Tom voit surgir un groupe d'hommes armés chargés de les disperser. Casey est assassiné de sang froid, et alors qu'il est menacé de connaître le même sort, après avoir subi un premier assaut, Tom assène de violents coups sur la tête de son agresseur et s'enfuit, le laissant pour mort. Comme précédemment, un point de non retour a été franchi : le crime commis par Tom doit immanquablement le renvoyer derrière les barreaux (d'autant plus qu'il est en violation de sa liberté conditionnelle), et dès lors, le jeune homme doit dissimuler sa présence jusqu'à la cicatrisation de ses plaies⁴¹⁶ : dans la cabane, tout d'abord, où logent les Joad pendant la cueillette des pêches ; puis sous les matelas, dans le camion, alors que la famille reprend la route pour échapper aux autorités ; dans une caverne, enfin, où il joue les « lapins de garenne » pendant que le reste des Joad se trouve aux champs pour ramasser le coton. Cette captivité dans laquelle Tom est maintenu durant cette courte période est propice à l'introspection et, à l'instar d'une retraite au désert, entraîne à la fin du récit le surgissement de la révélation⁴¹⁷. Désormais, son existence nomade aura pour objectif de perpétuer l'œuvre de Casey et de lutter pour le développement de la justice sociale. Le coup reçu pendant la bagarre apparaît ainsi, *a posteriori*, comme un instant charnière, une illumination à partir de laquelle rien ne sera plus comme avant : « And then a club reached his head, a glancing blow. He felt the stroke as an electric shock⁴¹⁸. » Le « choc électrique » dont il est question peut aussi bien renvoyer à la douleur physique qu'à la manifestation d'une prise de conscience et à la naissance d'une vocation, ce qui confère à l'œuvre une dimension initiatique et spirituelle en devenir. Comme Thelma, comme Bob Dubois, le personnage de Tom accède en l'espace d'un instant à un niveau de lucidité supérieur qui invalide son mode d'existence et l'oblige à des transformations radicales : une frontière a définitivement été franchie.

⁴¹⁶ Des ecchymoses trahissent son implication dans la bagarre et ne manqueraient pas de le faire arrêter.

⁴¹⁷ On note dans le roman de Steinbeck l'entremêlement d'images religieuses et syndicales, le syndicalisme devenant en quelque sorte une autre forme de religion. Il est à ce titre notable de voir que Casy est ancien prêcheur puis leader syndical.

⁴¹⁸ John Steinbeck, *The Grapes of Wrath*, p. 621.

Là encore, dans sa déclinaison du chronotope du seuil, *The Grapes of Wrath* s'apparente immanquablement au road novel et au road movie. Les personnages basculent dans le nomadisme du jour au lendemain, laissant derrière eux leur terre et leurs souvenirs, et certains, comme Tom, connaissent une évolution psychologique fulgurante n'appelant pas de retour en arrière. Doit-on pour autant en déduire l'appartenance de l'œuvre romanesque et cinématographique au récit de la route proprement-dit ?

3. Synthèse : nécessité de la mise au jour d'un troisième élément

Compte tenu de ce que nous avons formulé précédemment, le roman de Steinbeck et son adaptation cinématographique par Ford semblent s'apparenter en tous points à l'idée que nous nous faisons du road novel et du road movie, et l'œuvre pourrait trouver sa place dans le spectre que nous avons élaboré plus haut, quelque part à mi-chemin entre les bornes déterminées par le chronotope de la route et le chronotope du seuil, qui semblent ici d'égale importance. Cependant, des réserves se font jour, et nous ne pouvons nous résoudre à assimiler *The Grapes of Wrath* au récit de la route au sens où nous l'entendons : en effet, parce qu'elle est causée par des difficultés d'ordre économique, politique et social, l'errance des Joad ne peut être perçue comme l'exaltation d'une liberté sans entraves, telle qu'énoncée dans l'œuvre de Kerouac et celle de ses successeurs, et apparaît davantage comme l'expression d'une contrainte externe. Le seuil franchi par la famille Joad serait ainsi d'une autre espèce, qu'il reste encore à définir. De la même manière, comment parler ici de marginalité – dont nous avons vu qu'elle pouvait constituer un élément caractéristique du récit de la route – quand ce sont des centaines de milliers d'individus qui, à l'instar des Joad, cherchent refuge en Californie ? Le rapport à la notion de collectivité semble en effet devoir être interrogé. Nous commençons ainsi à mesurer l'écart qui sépare *The Grapes of Wrath* des œuvres de la route proprement dites. Il conviendra donc, dans les pages qui suivent, d'affiner notre analyse en identifiant un troisième élément qui, combiné aux précédents, permettrait de rendre compte de la spécificité du road novel et du road movie. Or, nous posons que ce troisième élément pourrait être de l'ordre d'une réitération parodique.