

La route, l'errance : la fin du mythe?

Gilles Marsolais

David Cronenberg
Number 59, Winter 1992

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/23316ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (print)
1923-5097 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Marsolais, G. (1992). La route, l'errance : la fin du mythe? *24 images*, (59), 43–45.

la route, l'errance: la fin du mythe?

par Gilles Marsolais



Valerie Buhagiar et Don McKeller dans *Highway 61* de Bruce McDonald

De Richard Dindo à Wim Wenders, en passant par Bruce McDonald, Michel Dumoulin, Tom DiCillo, Gus van Sant, Lucian Segura, Mika Kaurismaki, sans oublier Nikolai Dostal dont le film est axé sur l'idée du déplacement comme motivation à se réaliser, une fois de plus un festival nous aura largué sa cohorte de films axés sur l'incontournable idée du «voyage», dans tous les sens du terme. Pour peu que l'on tente une interprétation de cette évidence thématique, ces cinéastes et d'autres nous ont donné à voir des films qui nous paraissent symptomatiques d'un moment du cinéma, et peut-être même de la société, à travers leur fiction. Même s'ils semblent parfois n'avoir pas grand-chose en commun, ces films se rejoignent par delà leur apparente disparité: le voyage y apparaît de plus en plus comme une contrainte ou comme imposé par les événements (comme le vit jusqu'à l'absurde Kolia dans *Nuage, Paradis* de Nikolai Dostal) et il ressemble de plus en plus à un «bad trip» dont on tente de sortir le mieux et le plus vite possible, et les sirènes de l'exotisme ou des paradis artificiels semblent de moins en moins attrayantes ou de moins en moins à la hauteur de leurs promesses. À leur façon, ces films illustrent donc l'échec de l'utopie et, loin de l'enrichir ou de simplement le

reconduire, ils consacrent la fin du mythe du voyage, ils en sonnent le glas.

Illustration d'un destin emblématique, par sa double trajectoire intellectuelle et physique, et dont l'influence fut et demeure considérable, *Arthur Rimbaud, une biographie* de Richard Dindo participe d'un courant contagieux de démythification qui consiste à ramener le poète à sa dimension humaine, voire quotidienne. Plus qu'à l'adolescent rebelle, plus qu'au poète qui a légué l'essentiel de son héritage spirituel avant l'âge de vingt ans, le film tente de coller de près aux menus faits et gestes de «l'homme aux semelles de vent» peu de temps avant sa mise à mort, alors qu'il s'emmerdait dans l'import-export à Aden ou dans un coin perdu du Harar en Éthiopie et qu'il se trouva définitivement vaincu, condamné à l'immobilité par l'amputation de sa jambe droite. Sur le mode d'une enquête fictive élaborée à partir de sa correspondance avec ses proches et de divers témoignages, ce film de plus de deux heures qui tient le pari de ne pas «illustrer» le personnage de Rimbaud à l'écran est, malgré sa dimension réductrice, aussi passionnant que révélateur d'un échec et d'une époque. Dans la même foulée, *Jean Genet le vagabond* indique déjà, par son titre,

sous quel angle est abordé le sujet dans ce court vidéo d'une heure. En mettant l'accent sur les éléments de la biographie mouvementée de cet auteur maudit, de sa naissance à l'âge adulte, et en terminant son survol didactique au seuil même de l'œuvre à explorer, Michel Dumoulin fait ressortir le fait que Jean Genet n'a été productif et que son œuvre ne s'est épanouie vraiment que lorsque celui-ci fut mis en échec par le système et régulièrement incarcéré. Recherche inconsciente de cet échec, et de la trahison permanente qu'elle implique, son destin préfigure à sa façon la fin du mythe de l'errance incarné.

Dans un tout autre registre, c'est poussé par les événements que Pokey Jones, un adolescent attardé de trente ans, quitte son patelin du nord de l'Ontario, dans *Autoroute 61* de Bruce McDonald, et qu'il franchit la frontière vers le sud des États-Unis, comme pour abolir un tabou, afin de remonter aux sources des formes musicales qui le fascinent. En réalité, Pokey vit par procuration les rêves de son défunt père, à propos d'une époque qu'il n'a pas connue. Même s'il s'accompagne d'un pot-pourri musical, ce voyage, effectué incidemment dans la vieille auto du paternel décédé depuis plusieurs années, a tôt fait de bifurquer de son but initial qui finit d'ailleurs par se dissiper tout à fait, à la mesure même de l'anéantissement du mythe de l'Amérique perçue naïvement comme la terre de toutes les promesses. Au terme de ce voyage initiatique en compagnie d'un cadavre encombrant (image récurrente du «jeune» cinéma que l'on retrouve, entre autres, dans *High Tide* de Lucian Segura) au cours duquel ils sont sollicités par des démons et des junkies, c'est dans un marécage que, symboliquement, Pokey et Jackie «la roadie» s'avouèrent finalement leur amour. Drôle d'endroit pour une rencontre qui dit fort bien la difficulté de se trouver un «lieu de vie», ainsi que le malaise et la peur qui accompagnent le sentiment amoureux, lorsqu'il existe. Après un début laborieux, et même s'il n'échappe pas à une certaine complaisance, comme dans le jeu appuyé des acteurs, ce film parvient assez bien à faire passer au plan des images l'intériorité de ses personnages et à ce titre il constitue une réussite.

L'appel de l'Ouest semble peu fonctionnel pour les deux personnages de *My Own Private Idaho* de Gus van Sant, deux jeunes prostitués mâles ballottés entre Portland et Seattle, où ils ne trouveront pas davantage la possibilité de se réaliser. Le mode de vie choisi par Mike, combinant l'errance sur sa grosse cylindrée et la prostitution masculine dans la ville même de Portland dont son père est le maire, représente clairement un défi affiché à l'endroit de l'autorité (paternelle). De fait, c'est plutôt en Italie, alors qu'il est à la recherche de la mère de son ami Scott, qu'il rencontrera celle qui changera sa vie. Du même coup, il touche l'héritage de son père et réintègre le rang, faisant son entrée dans la société par la grande porte, en reniant totalement et avec arrogance son passé récent, ses amis et même son père adoptif. Alors que Mike prend son envol, Scott reste seul, menacé par le sommeil, sur une route désespérément vide et à l'horizon bouché, sur l'air «America the Beautiful». Cette fin «heureuse» plutôt moche, presque parachutée comme un message, pourrait correspondre à la nouvelle mentalité américaine et à son nouvel ordre mondial arrogant orchestré par le fric, entièrement dédié au Veau d'Or. Malgré certains clichés (tels les nuages qui roulent dans le ciel), ce film témoigne d'un regard personnel et inventif (on retiendra, entre autres, ces personnages des couvertures de revues pornos qui s'animent soudain et discutent du coup entre eux

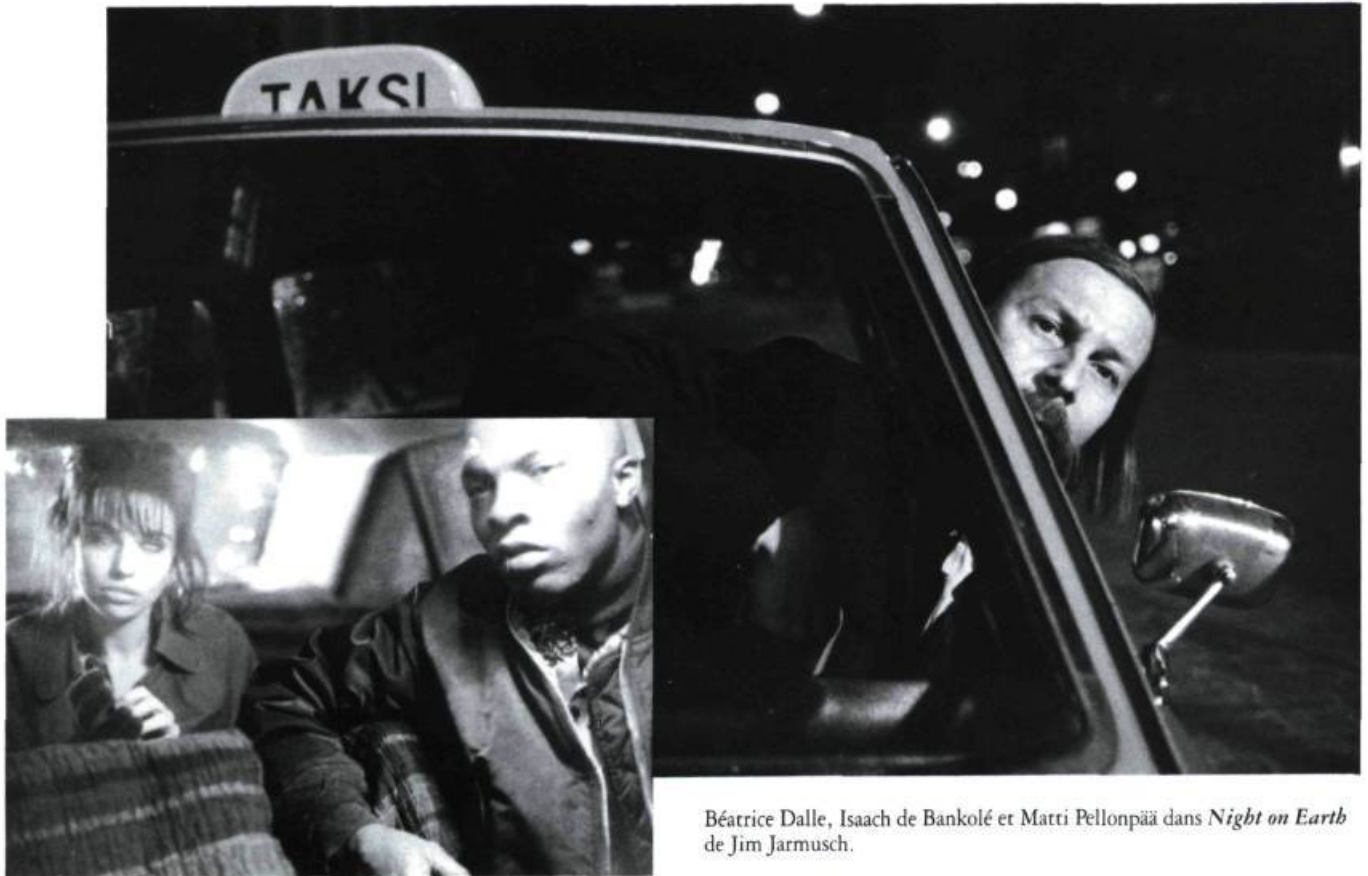
Eddy Mitchell et Solveig Dommartin dans *Jusqu'au bout du monde* de Wim Wenders. «Coup fatal porté au road movie (?)».



devant les clients): il ne force pas la note au plan formel pour paraître «éclaté» à tout prix, pas plus qu'il ne cultive la marge comme une coquetterie.

Par delà l'anecdote de leur intrigue, axés notamment sur la recherche de la mère absente et la relation à l'autorité paternelle, ces films et d'autres comme *Johnny Suede* de Tom DiCillo, parlent du désir de se faire une place au soleil, d'atteindre à un lieu et à une qualité de vie ainsi qu'à une certaine stabilité. Par contre, comme Mike qui se fout de l'amour que lui voue Scott, leurs «héros» semblent faire peu de cas du sentiment amoureux et leurs rapports sexuels sont passablement aseptisés. Comme dans les films précédents, ici c'est encore une femme, excentrique, extérieure au milieu, qui permettra possiblement à Johnny (l'incarnation même de l'anti-héros, incroyablement naïf et rêveur, un «adolescent» dans la trentaine lui aussi) de se trouver, en quelque sorte, de prendre place dans la société, même si, en réalité, il tombe dans les bras d'une femme qui n'est que le substitut de sa propre mère. Cette comédie sans prétention de Tom DiCillo, qui fut le caméraman de Jarmusch, se distingue du lot par ses dialogues nourris et ses images soignées.

Au contraire des films des années 70 et 80 où la dérive était cultivée pour elle-même, ces films récents du «nouveau» cinéma proposent une dérive utilitaire et presque «propre»: le squat, l'errance, le voyage sont vécus comme une étape, non vraiment désirée, pour régler un certain nombre de problèmes émotionnels et pour trouver le moyen de s'intégrer à la société, et les paradis artificiels semblent offrir peu d'attraits, comme l'atteste le macchabée gelé découvert par Pokey à l'arrière de son «salon de barbier»: on est aux antipodes de la philosophie de *Easy Rider*



Béatrice Dalle, Isaach de Bankolé et Matti Pellonpää dans *Night on Earth* de Jim Jarmusch.

qui a inauguré, sinon largement contribué au mythe du voyage sous toutes ses formes. Ces films nous indiquent clairement que le mythe ne fonctionne plus, si ce n'est de façon détournée et à d'autres fins. De la même façon, mais à un autre niveau, dans plusieurs de ces films les rituels qui règlent généralement la vie des individus et des sociétés ne fonctionnent guère davantage. L'enterrement grotesque dans *Riff-Raff* de Ken Loach ou l'indifférence qui accompagne la naissance du fils de Gérard dans le film de Garrel suggèrent le même ennui, le même vide vertigineux. Le fond du baril est atteint dans *Le second cercle* d'Alexandre Sokourov, par l'insensibilité et l'irrespect total du système face au phénomène de la mort, face à la terreur d'un adolescent désemparé devant le cadavre de son père.

À cet égard, *Jusqu'au bout du monde* de Wim Wenders constitue peut-être le coup fatal porté au road movie, tel qu'on le percevait à ce jour, par celui-là même qui s'en fit le chantre incontesté. La version de trois heures qu'on nous a servie comprend deux films en un, dangereusement séparés par un long temps mort. Le premier est axé de façon explicite sur le voyage, et il a les allures d'un road movie touristique à l'échelle du globe, constamment relancé par des questions d'argent, alors que le second propose une réflexion sur le pouvoir des images. Cette dérive structurelle est éminemment révélatrice : « À quoi a servi tout ce voyage ? », se demande d'ailleurs Claire, qui choisit de rompre définitivement avec son ami Sam et de quitter cette terre. Ce film plutôt ennuyeux qui a bénéficié d'un budget colossal (dans les trente millions) n'a pas grand-chose à voir avec le « nouveau » cinéma : on a droit le plus souvent à une image quelconque bourrée de flashes et de spots publicitaires (Sony, Aspirine,

cigarettes, etc.), ou au contraire à quelques brefs instants d'une image tramée, travaillée au laboratoire, pour rendre l'équivalent des images du monde ou des images intérieures qui auraient été captées par une caméra spéciale. L'effet est aussi joli que fugace, mais « À quoi a servi tout ce fric ? », pourrait-on se demander à la suite de Claire/Solveig Dommartin, même si le récit nous laisse croire que celle-ci a enfin trouvé le vrai sens de ses valeurs au fin fond d'un bled australien, avant qu'elle ne parte en orbite... La version de deux heures que doit sortir la Warner sera peut-être plus digeste, mais elle ne pourra masquer ni le malaise structurel du récit ni la vacuité de ce voyage autour du globe, de la fuite en avant qu'il représente à défaut de trouver une paix intérieure, et le blocage symbolique qu'il illustre.

Dans *Night On Earth*, Jim Jarmusch tente lui aussi d'élargir son regard et d'embrasser une bonne partie de l'univers. Cependant, il ne réussit tout au plus qu'à faire du sur-place en cernant un même type d'actions se déroulant simultanément (le décalage horaire aidant) dans cinq pays différents : la relation qui s'établit entre un chauffeur de taxi et ses clients. Structuré en cinq sketches distincts et parfois disparates, Jarmusch confirme ici ce que l'on savait déjà, à savoir qu'il est avant tout un cinéaste du court métrage. Aussi, même s'il a été tourné, pour l'essentiel, en décors naturels, ce film a assez peu à voir avec le « nouveau » cinéma, vu son recours aux vedettes, notamment Roberto Benigni qui a visiblement imposé son numéro. Et, en confinant ses personnages à l'intérieur d'un taxi, filmés selon un axe quasi invariable, Jarmusch met lui aussi un terme à son cinéma de l'errance : il consacre comme un point d'orgue le cul-de-sac dans lequel le « genre » semble parvenu. Voire, il en sonne le glas. ■