

Cinémas

Road movie et construction d'un discours interculturel dans *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*

Adama Coulibaly

Le road movie interculturel
Volume 18, numéro 2-3, printemps 2008

URI : id.erudit.org/iderudit/018553ar
DOI : [10.7202/018553ar](https://doi.org/10.7202/018553ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cinémas

ISSN 1181-6945 (imprimé)
1705-6500 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Coulibaly, A. (2008). Road movie et construction d'un discours
interculturel dans *The Adventures of Priscilla, Queen of the
Desert*. *Cinémas*, 18(2-3), 89–100. doi:10.7202/018553ar

Tous droits réservés © Cinémas, 2008

Résumé de l'article

L'émiettement du corps social et la constitution d'un espace et d'un temps des tribus (Maffesoli 2000) sont les signes d'une décomposition et d'une recombinaison des univers culturels ainsi que des rapports que ceux-ci entretiennent entre eux. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) de Stephan Elliott peut se lire comme une mise en scène de ce dynamisme social par la convocation d'une culture de la périphérie, la culture gay, dans le canevas d'un genre typé : le road movie. Cet article tente la lecture de la problématique culturelle par le prisme technique du road movie et de ses aménagements esthétiques et sociaux. En effet, dans ce film, la culture homosexuelle est livrée on the road, mais aussi dans ses rapports à la société. Si le road movie permet une allégorisation du parcours, il met surtout en évidence les rapports interculturels, dont les manifestations se placent sous le sceau du conflit mais aussi sous celui d'une complémentarité dont il faut analyser les modalités et les performances pour comprendre qu'en définitive, questionner cette (inter)culture révèle combien la culture est de nature sédimentaire.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Road movie et construction d'un discours interculturel dans *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*

Adama Coulibaly

RÉSUMÉ

L'émiettement du corps social et la constitution d'un espace et d'un *temps des tribus* (Maffesoli 2000) sont les signes d'une décomposition et d'une recomposition des univers culturels ainsi que des rapports que ceux-ci entretiennent entre eux. *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) de Stephan Elliott peut se lire comme une mise en scène de ce dynamisme social par la convocation d'une culture de la périphérie, la culture *gay*, dans le canevas d'un genre typé: le road movie. Cet article tente la lecture de la problématique culturelle par le prisme technique du road movie et de ses aménagements esthétiques et sociaux. En effet, dans ce film, la culture homosexuelle est livrée *on the road*, mais aussi dans ses rapports à la société. Si le road movie permet une allégorisation du parcours, il met surtout en évidence les rapports interculturels, dont les manifestations se placent sous le sceau du conflit mais aussi sous celui d'une complémentarité dont il faut analyser les modalités et les performances pour comprendre qu'en définitive, questionner cette (inter)culture révèle combien la culture est de nature sédimentaire.

For English abstract, see end of article

Paru sur les écrans en 1994, *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* part d'une idée originale inspirée à Stephan Elliott (le réalisateur) par un défilé de *gays* auquel il a assisté lors d'un Mardi gras sur Oxford Street, à Sydney. Parmi les différentes pistes de lecture que suscite ce film, l'une d'entre elles nous semble être la possibilité d'une réflexion sur la place de la culture *gay* dans la société à la lumière du genre du road movie. Ce film australien intègre le *driving vision on the road* (Laderman 2002)

comme une modalité majeure de connaissance et d'accomplissement du parcours de Priscilla et de ses trois passagers.

« Bougres », « bardaches », « antiphysiques », « uranistes », « gens de la manche » ou « gens de la jaquette flottante », « belettes », « tribades », « bougresses », « fricatrices », tels sont quelques appellations et sobriquets qui, à travers les âges, ont marqué ceux que nous désignons aujourd'hui par le terme d'« homosexuels » et qui, au tournant des années 1970, ont commencé à élaborer un discours identitaire. Ainsi Jean-Louis Bory, une des premières figures *gays* dans les médias français, affirmait-il le 21 janvier 1975, dans l'émission télévisée *Les dossiers de l'écran* :

Il y a une réalité homosexuelle et si je suis là, c'est parce que l'homosexualité existe. Je n'avoue pas que je suis homosexuel, parce que je n'en ai pas honte. Je ne proclame pas que je suis homosexuel parce que je n'en suis pas fier. Je dis que je suis homosexuel parce que cela est » (cité dans Martel 2002).

De la sorte, on peut aujourd'hui parler de culture *gay* dans un sens anthropologique, soit telle une culture admise comme une construction qui, dotée d'un niveau cognitif et idéologique, s'ajoute à l'état de nature. Une telle notion de culture est fondée sur le postulat qu'un groupe d'individus observe un certain nombre de faits et de pratiques reposant sur une certaine vision du monde, vision qui en retour homogénéise ce groupe et affirme son altérité par opposition à d'autres ensembles. Ainsi, la vie de la culture serait une tension permanente entre un socle (ce que l'on nomme l'altérité radicale, irréductible) et un mouvement de sédimentation, d'enrichissement par des apports divers. Aussi, la constitution des homosexuels en « société », en culture ou en sous-culture au sein même d'une urbanité moralisatrice contre laquelle ils s'affirment, les intègre dans la problématique d'une « globalisation » dont on peut interroger la forme et les nuances.

Si la culture se construit dans l'épreuve aux autres (« l'enfer, c'est les autres », dit Sartre), sa lecture pose d'emblée la question du regard, activité délicate démêlant l'écheveau de ce qui appartient en propre à la culture et de ce qui, lui étant extérieur, entre en contact avec elle. Parlant du road movie, dans un con-

texte et une perspective toute postmoderne, Laderman (2002, p. 32-174) y décèle un effet de « blurring the Boundaries ». Ainsi, l'on peut se demander dans *Priscilla, Queen of the Desert*, quels types de rapport la société dite normale et la culture *gay* entretiennent et quel rôle le road movie peut jouer dans une analyse des rapports interculturels.

Plus qu'une relation ou qu'une rencontre des hommes, l'interculturel est bien une rencontre de leur culture, de leur vision du monde. De là peuvent découler des précisions quant à la mobilité (celle de l'inter), précisions relevant de l'échange, du mélange (au cours duquel les objets culturels perdent une partie de leur matérialité pour laisser entrer d'autres valeurs) et du métissage¹, la phase achevée de l'échange où l'on serait conscient que chacun a donné et pris dans l'altérité. Notre avis, fondé sur une sémiotique des objets, est que *Priscilla, Queen of the Desert* peut fournir un exemple de cet éclatement des frontières. Dans ce film, les aménagements du road movie (comme mise en scène de la route, de la voiture, d'une certaine esthétique de la vitesse, par sa spécificité comme média) permettent un questionnement des rapports interculturels.

I. L'histoire d'une construction en parallèle

À bord d'un bus (nommé Priscilla), trois « folles » (Bernadette, Felicia et Mitzzy) traversent l'Australie pour aller donner un spectacle à Alice Springs. Leur parcours se construit en parallèle avec le départ d'une sportive qui va traverser seule le continent. Si les trois travestis roulent à bord de Priscilla, cette sportive court les routes, seule, accrochée à son traîneau pour enregistrer le temps de sa performance. Ainsi la voit-on aux « chapitres » 5, 11 et 20 avec le bruit insolite de son appareil et son accoutrement qui n'est pas sans rappeler celui des trois « hommes/femmes² ». Dans un mouvement *on the road*, elle traverse le film dans un mutisme dérangeant. L'organisation du lancement officiel de son départ par les sponsors (*Time* et *Classiques Philips*) duplique le trajet suivi par les trois homos pour se rendre à Alice Springs et confère un double enjeu à la traversée, soit d'une part une éventuelle axiologisation de l'action et, d'autre part, la distinction afférant aux deux groupes de femmes, les normales et les fabriquées.

La dimension figurative même des voyageurs et du compétiteur n'est pas simple. Métaphoriquement, tels deux escargots³, les départs s'effectuent avec des kits de survie. Le traîneau léger que l'athlète tire sert à cela ou peut-être sert-il plus simplement à mesurer sa performance. Priscilla, quant à elle, abrite entre autres choses produits d'entretien (les pilules de Felicia) et réserve alimentaire. Une forme d'humour et même d'ironie est liée à la présence de cette femme, à son attirail d'athlète émettant des sonorités bizarres et des feux de position lorsque, telle une extraterrestre, celle-ci passe de nuit à côté de l'équipage de Priscilla qui bifurque en pleine nature. « Venue d'ailleurs », l'athlète suit le sillon d'une modernité toute tracée alors que les homos dévient. « The fact of being on the road » porte une forte charge allégorique.

La traversée de l'Outback peut ainsi se lire comme une performance sportive ou un chemin pour arriver à Alice Springs, lieu du spectacle. Spectacle, performance sportive, le jeu ou la représentation semble être le but de ces parcours, si l'on excepte qu'à partir du chapitre 13, Priscilla s'installe dans une logique d'affirmation, en acceptant de porter l'attribut chromatique symbolique de ses occupants (le rose est la couleur rattachée à la culture *gay*). Ce faisant, elle se rapproche un peu plus du décor lunaire que les trois ami(e) s traversent, mais aussi donne un fondement plus profond au passage de ces hommes (ils) en femmes (elles). Au chapitre 11, au moment où les trois folles décident de couper par un raccourci, l'on voit cette sportive continuer sur le bitume dans une rationalité, une rigueur qui, en définitive, oppose sa performance (guidée par le profit et la normalité) à la mise en avant de la subjectivité, de l'émotivité, de l'instinct des voyageurs/voyageuses à bord de Priscilla. À la réflexion, le rire que crée cette interculture (comprise ici comme un rapport *entre*) mettant en relation cette femme autant solitaire que bizarre et les homos en déplacement est bien lié au niveau discursif et thématique du film.

Les moyens de transport utilisés, de part et d'autre, rappellent le souci de la performance de la sportive (enregistrer ce qui a été produit) et dans le cas des trois « folles », la locomotion en commun. Priscilla (le bus) conjugue proximité, convivialité et commensalité. Selon Pamela Robertson (1997, p. 271), le genre du

road movie « est obsédé » par la maison : « If the road movie is in some deep sense about the road itself, and the journey taken, more than about any particular destination, it is still a genre obsessed with home. Typically, the road takes the traveler away from home. » Priscilla n'est pas seulement un véhicule, il/elle est aussi un gîte, un lieu de conversation, de socialité, de discussion, de communication. On y coud, même. Bref, on y vit. Dans une métaphore de la maison, Priscilla vit, comme on dirait qu'une maison vit. Elle est la maison des trois folles. Ainsi, dans le contexte global de la mobilité, Imbert (2004, p. 210-215) parle aussi des hôtels, lieux communs des road movies comme des « maisons en déplacement ». Si le souci premier du nomadisme moderne est une tentative de quitter la maison et d'aller voir du pays, Priscilla, comme mode de transport en commun, crée un espace de convivialité, de commensalité (permis par le bus) soulignant le paradoxe de la combinaison du sédentarisme et du nomadisme que pratiquent les tentes-roulottes, les *mobile homes* sur les routes nord-américaines. Ce faisant, Priscilla (le bus) favorise une écriture de la tolérance dans les limites mêmes de cette société d'homosexuels. Une maison qu'on traîne avec soi et non vers laquelle on court, image d'une mobilité moderne tout autant que d'un manque de repères propre à ses occupant(e) s, si ce n'est l'acceptation de soi.

Le parallélisme va plus loin. Autant la sportive est discrète (ne répondant jamais aux propos que les trois lui adressent), concentrée sur son sujet, autant les trois travestis sont caractérisés par leur exubérance, à l'image de ce pari perdu dont le prix à payer pour Tick consiste à descendre la rue principale de Broken Hill habillé en travesti, chamarré à l'excès, en pleine journée.

La représentation achevée de l'extravagance (ou de l'exubérance) est sans doute l'image de Felicia juché(e) sur Priscilla. Lovée dans un escarpin géant, exposée à la lumière crue du jour, celle-ci est vêtue d'un costume brillant flottant dans l'air du désert bariolé par le fumigène. Lyrisme et démesure se lisent dans les interstices de ces scènes surréalistes où le bus est saisi dans son mouvement sur la route (le désert à perte de vue en toile de fond) dans des travellings avant en légère plongée de plan panoramique. L'image d'ensemble donne le sentiment que

Priscilla a des ailes. Dans sa lecture des ailes de voiture dans *Le système des objets*, Baudrillard (1968, p. 83-85) précise que, pour qui voit passer une voiture, l'impression que donnent ses ailes est celle d'une liberté infinie, d'une victoire. « Il s'agit d'une victoire sur l'espace. Mobilité et technique se sursignifiant ici en fluidité absolue », dit-il. Le costume flottant au vent tout comme les flux abondants de fumigène conduisent effectivement à une symbolique de la liquidité. Sans avoir une incidence sur la vitesse réelle, l'aile artefact, comme le souligne Baudrillard, signifie une vitesse sublime, sans mesure. Pour couronner le tout, la voix de la Callas sur une musique de Giuseppe Verdi (*E strano! Ah fors E, La Traviata*) se fait entendre. Cocktail étonnant, « qui suggère un automatisme miraculeux, une grâce » (Baudrillard 1968, p. 85), une liberté longtemps poursuivie et qui se livre dans le mouvement permis par la route peu fréquentée et la nue beauté du désert. Cette construction des rapports interculturels présente deux formes dans ce film, l'une violente, l'autre plus apaisée.

II. Violence et périphéricité d'une culture *gay*

Nos trois travestis représentent la culture *gay* dans toute sa diversité d'homosexuels (Felicia), de transsexuels (Bernadette) et de bisexuels (Mitzi, qui a déjà été marié et est même père d'un petit garçon). Ils (elles) la représentent dans sa dimension la plus fragile, la féminité⁴. Elles sont le résultat d'une certaine modernité qui rime avec sophistication, artifice et scientisme. Le bar dont est pourvu le bus (par les commodités qu'il offre) comme la forte consommation d'alcool tout le long du trajet le rappellent effectivement, de même que l'ironie des habitudes gastronomiques de Bernadette (le transsexuel), obligé(e) de se nourrir de pilules pour maintenir ses atouts féminins. Par leur différence culturelle permise et admise du fait de la modernité et d'un certain changement des mentalités, les trois homos se mettent d'emblée, en empruntant la route, sur le terrain de la rencontre, de l'adversité. Et de fait, leur traversée des bourgades de l'Outback est fortement marquée du sceau de l'adversité, du mépris, de la violence liée à la rencontre.

Le chemin même parcouru par les trois *folles* entre dans un schéma insolite. Dans *Réflexions sur la question gay*, Didier Eribon

(1999) observe que le mouvement général du déplacement des *gays* est la recherche d'une certaine urbanité, la fuite vers la ville. *Priscilla* offre un déplacement de la métropole vers une petite ville en passant par le désert et des petites bourgades. Or, la « petite ville, c'est l'endroit où il est difficile d'échapper au seul miroir disponible, celui qui est tendu par la vie familiale [...], d'échapper aux "interpellations" à se conformer aux modèles affectifs, culturels, sociaux de l'hétérosexualité » (Eribon 1999, p. 43).

La traversée prend pour eux la dimension d'un retour sur le lieu de la mise à mort symbolique, car si symboliquement la métropole donne l'abri à l'homosexuel, la bourgade et le village sont des lieux de sa mise à l'index. On se refuse à faire commerce avec eux, à leur venir en aide (comme en témoigne un vieux couple dont la Jeep part en trombe). On leur lance des obscénités marquées où se confondent image d'Épinal (la question du sida) et vulgarité. Que le bus (leur maison et leur moyen de locomotion) porte l'injure « Aids fuckers go home » est révélateur des reproches qu'on leur fait et du peu d'estime dans laquelle on les tient. Pour Didier Eribon, dans ce milieu, les injures — trait le plus commun de l'existence *gay* — sont des traumatismes qui en plus de choquer et de blesser sur l'instant, s'inscrivent dans le corps et dans la mémoire, rappelant à ces marginaux qu'ils ne sont pas comme les autres. Là se lit un des codes les rappelant à leur étrangeté, leur anormalité, leur être *queer*.

Sur la route d'Alice Springs, Broken Hill et Copper Pedy sont bien des micro-représentations de la modernité bien-pensante dans sa forme de violence inhibitrice et d'intolérance. Les attitudes des habitants de ces bourgades restituent les normes d'une relation urbaine liée à une culture de normalité mais aussi à une culture de la périphérie, sur laquelle le reste de la société jette un regard négatif et désapprobateur. Ce préjugé caractérise l'accueil qu'Alice Springs fait à la représentation tant attendue (par la mollesse des ovations de l'auditoire), bien que le jeu de scène ait été des plus fabuleux.

Lorsque Felicia manque de se faire violer à Copper Pedy par une bande de mineurs ivres qu'elle avait provoquée, Bernadette analyse en termes réalistes la violence qui régit leur rapport à la société dite normale :

C'est curieux, nous passons notre temps à nous plaindre des conditions de vie inhumaines dans les banlieues et de la violence dans nos villes, mais finalement l'absence de contacts humains nous protège. Je ne sais pas si les affreux murs qui nous séparent des banlieues ont été mis là pour les empêcher d'entrer ou pour nous empêcher de sortir⁵.

Le constat, dans ce premier niveau de rapport, est une bipolarisation qui rejette à la périphérie ces êtres étranges, « ces êtres venus d'Uranus », comme dit Felicia. Dans l'histoire de l'onomatistique homosexuelle, les homos étaient effectivement appelés « uranistes » au XIX^e siècle pour marquer l'anormalité presque extraterrestre de leur sexualité. La périphéricité des banlieues est aussi hostile que la ville est cruelle.

III. Une rencontre des minorités

Dans le contexte de la mobilité actuelle des personnes et des objets, le road movie offre la possibilité de saisir la relation, la rencontre : « [...] l'interpénétration qui permet l'épanouissement et la multiplication de la diversité et non l'enfermement dans des positions défensives aux territoires visant la permanence d'une pureté imaginaire » (Imbert 2004, p. 66).

Ainsi, le chapitre 13 (« Where are we ? ») ouvre une sorte d'horizon de prise de conscience qui débouche sur ce qui paraît être l'un des moments forts de ce film. En effet, échouées au « milieu de nulle part », avec Priscilla mal en point, les trois « folles » se posent les questions les plus alarmantes. Moment critique du film, moment de la question existentielle, « where are we ? », « où sommes-nous ? » Si le lecteur peut répondre qu'elles sont en plein désert, le niveau métaphorique de cet espace de solitude rattrape encore la thématique de l'interculturalité qui traverse le film.

Bernadette part à la recherche de secours, tandis que Tick entame ses répétitions et que Felicia s'attaque au « venin » barrant le flanc du bus : peindre Priscilla pour lui donner une couleur exubérante, parlante. Démarche d'affirmation identitaire, l'acceptation de soi et l'ouverture se lisent dans ce toilettage de Priscilla en rose bonbon ou lavande (couleur des *gays*⁶). Ce trajet de trois travestis qui traversent un désert nu, hostile, impertur-

nable dans un bus à la couleur exubérante, « folle », est intéressant et montre comment le road movie pose en termes métaphoriquement justes, sans forcer, la question de la culture *gay*.

Le chapitre 14, « Aboriginal rites », livre la relation interculturelle la plus harmonieuse de ce film. Autour d'un feu de camp au milieu du désert, Mitzi, Bernadette et Felicia donnent un spectacle auquel participe un groupe d'aborigènes. Un tel épisode souligne bien une des formes de résurgence liée au phénomène du néotribalisme⁷ tel que Michel Maffesoli l'aborde dans *Le temps des tribus*. Tribu de *gays*, tribu d'aborigènes, gens de la périphérie. La représentation la plus vivante du spectacle des trois *gays* a lieu dans ce désert (dans un décor à la clarté lunaire auquel se mêle encore une fois un feu de bois) où, habillés comme des extraterrestres (avec une chromatique arc-en-ciel), sur une chanson de Gloria Gaynor (*I Will Survive*, chanson qui réactualise le discours du féminisme et de l'émancipation), ils se racontent et donnent toute la mesure de leur talent. Pour rappel, au milieu des années 1980, *I Will Survive*⁸ était l'un des cris de ralliement des fêtes disco données dans les pubs *gays*. Ainsi, la route poussiéreuse, non officielle, sans asphalte, a-t-elle conduit à la rencontre de deux groupes, deux cultures dont l'une, la culture aborigène, est donnée pour la plus ancienne de la planète. La rencontre est impromptue ; le mélange, instantané, sans jugement ni préjugé. Ralliement de l'ancien et du nouveau.

Interculturalité au sens plein puisque les aborigènes aident les trois folles à évacuer leur tristesse, leur *bad mood* du moment. Autour du feu de camp, les trois folles intègrent l'aborigène à leur spectacle et toute la bande s'en donne à cœur joie au milieu de nulle part, sur une musique disco soutenue par le son du didgeridoo (ou Yidaki), la grande flûte des aborigènes. La musique disco se colore d'accent de *world music* où chacun se reconnaît. Cette scène est l'un des rares moments du film où les barrières s'estompent et où l'instant se vit dans sa plénitude, sans formalisme de classe ni de genre. Osmose au fond de la nuit, entente entre deux cultures brimées qui rappelle les ingrédients de l'intimité, du partage que l'on retrouve dans la notion de « socialité élective » de Maffesoli (2000, p. 156-164).

Priscilla, comme road movie, genre de la route, est bien une mise en discours de l'éclatement de la frontière, de la liminalité. Le road movie actualise le discours du genre/gender (comme éclatement de la frontière, comme effacement d'une masculinité immuable, irréversible). Comme genre et technique, le road movie facilite la mise en crise d'une écriture de la frontière, confirmant l'ère du nomadisme, de la mobilité, du déplacement. Ainsi, il accompagne une thématization de la problématique *gay* à laquelle sa technicité offre les moyens d'une écriture identitaire nuancée. En effet, comment qualifier ces êtres à la recherche d'eux-mêmes : des hommes ? des femmes ? Des êtres de la liminalité, dirait-on.

Au moment de conclure notre brève lecture de ce film monumental, rappelons ces propos de Marc Augé prononcés lors de sa conférence intitulée « Culture et déplacement » :

La vie de la culture, sous quelque angle qu'on l'envisage, est animée par le déplacement qu'elle ne cesse d'effectuer entre les pôles extrêmes où elle ne se fixerait qu'au risque de se figer ou de se dissoudre, le conservatisme et le snobisme. Ce déplacement, c'est le double déplacement de soi vers l'autre et de l'autre vers soi, faute desquels il n'y a plus ni soi ni autre⁹.

L'histoire des trois travestis montés à bord de *Priscilla* rappelle que la route est un moyen de souligner la culture éclatée actuelle, telle que l'envisagent les anthropologues postmodernes, c'est-à-dire la revendication d'une diversité éclatée où chacun aurait sa place tant qu'il tolère les autres et ne les opprime pas.

L'interculturalité prend le sens d'une altérité intérieure, qu'il s'agit d'accepter pour s'accepter. Parce que le road movie est fait d'un mouvement raconté vers l'inconnu, vers l'altérité, il porte une forte potentialité interculturelle. Or, la critique postmoderne pose comme l'une des premières formes altéritaires le jeu éclaté des formes subjectives du moi. Prendre en compte une telle donne, c'est vivre en harmonie avec soi-même, la première forme de tolérance étant celle qu'on a pour soi.

Plus qu'une simple mise en scène du nouveau nomadisme, le road movie, dans *Priscilla*, est un rapport entre l'espace et le temps que caractérisent définition identitaire et quête du bon-

heur. On dit souvent que la culture *gay* est passée de la nuit au jour à partir des années 1980. Priscilla évolue en sens inverse, dans une dynamique de confrontation pour aller au bout de soi. Voyager pour aller donner un spectacle (ou pour se donner en spectacle), c'est pouvoir réaliser le projet commun. Le réduct du bus résume et condense à la fois les vies des trois *gays* avant de les livrer, dans une forme unique, à l'adversité sociale. Mais chacune d'elles a une ambition, un rêve, un trajet personnel.

Celui de Felicia (escalader le King's Canyon en costume de scène avec des escarpins et paillettes de chez Gaultier) se réalise, mais c'est pour constater que l'immensité de l'espace ne finit jamais. Et pendant que Bernadette décide de tenter l'expérience d'une union avec Bob, Tick se rend compte qu'il peut vivre avec son fils (que sa mère a élevé dans le respect de la différence et de la vérité). Un *happy end* qui facilite le retour à Sydney et axiologise positivement la route comme facteur de rencontre de l'autre, comme de soi.

Université de Cocody-Abidjan

NOTES

1. Nous passons sous silence l'étymologie du métissage frappée du sceau de la corruption, de l'abâtardissement, de l'impureté pour le percevoir aujourd'hui comme une notion de tolérance.

2. Ces chapitres et les sous-titres que nous convoquons correspondent au découpage de la version DVD du film. Quoiqu'ils n'apparaissent pas sur la bande originale du film, nous les utilisons pour faciliter le repérage de scènes et de séquences dans le film, cependant que la coïncidence thématique entre leur formulation et le contenu filmique légitime et facilite cette exploitation.

3. L'escargot se déplace avec sa maison, dit l'adage. Le nomadisme moderne du road movie permet de voir comme une reprise des débats liés à la problématique du déplacement et de la survie.

4. Ainsi, certains critiques de la question homosexuelle, dont George Chauney dans *Gay New York, 1890-1940*, soulignent que la mauvaise réputation de violence pédéraste que l'on attache aux homosexuels est liée à la masculinité alors que ceux que l'on appelle les « tapettes » sont perçus comme des faibles par leur maniérisme féminin.

5. C'est nous qui traduisons.

6. Les *gay pride parades* (défilés géants organisés par les communautés homosexuelles pour s'affirmer) sont effectivement nommés « défilés roses ».

7. Par « néotribalisme », Maffesoli (2000) parle surtout des événements de masse (concert rock, rave party, disco) ayant lieu dans une société dite individualiste dans un contexte souvent urbain et hautement technologisé.

8. On peut ajouter à ce titre d'autres succès comme *It's Raining Men* des Weather Girls, *So Many Men, So Little Time* de Miquel Brown, *I Feel Love* de Donna Summer ou *Think* d'Aretha Franklin.

9. Pour l'avènement du nouveau millénaire, l'Université de tous les savoirs a organisé une série de conférences (366 en tout) parmi lesquelles on retrouve celle de Marc Augé, « Culture et déplacement », disponible sur Internet : < <http://www.tous-les-savoirs.com/index.php> >.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Baudrillard 1968** : Jean Baudrillard, *Le système des objets*, Paris, Gallimard, 1968.
- Cohan et Hark 1997** : Steven Cohan et Ina Rae Hark (dir.), *The Road Movie Book*, New York/London, Routledge, 1997.
- Chauncey 2003** : George Chauncey, *Gay New York, 1890-1940*, Paris, Fayard, 2003.
- Eribon 1999** : Didier Eribon, *Réflexions sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999.
- Imbert 2004** : Patrick Imbert, *Trajectoires culturelles transaméricaines*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 2004.
- Laderman 2002** : David Laderman, *Driving Visions: Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002.
- Maffesoli 2000** : Michel Maffesoli, *Le temps des tribus*, Paris, La table ronde, 2000.
- Martel 2002** : Frédéric Martel, *La longue marche des gays*, Paris, Gallimard, 2002.
- Robertson 1997** : Pamela Robertson, « Home and Away. Friends of Dorothy On the Road in Oz », dans Cohan et Hark 1997, p. 271-285.

ABSTRACT

The Road Movie and the Construction of an Intercultural Discourse: *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert*

Adama Coulibaly

The breakdown of the social body and the creation of a space and a *time of tribes* (Maffesoli 2000) are the signs of a decomposition and a recomposition of cultural worlds and the relations between them. Stephan Elliott's *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994) can be read as the staging of this social dynamic through the depiction of a peripheral culture—gay culture—within a typical genre: the road movie. This article attempts to read cultural issues through the prism of the road movie and its aesthetic and social constructions. In this film, gay culture is rendered on the road, but also is its relations with society. While the road movie makes it possible to allegorize the journey, it reveals above all the intercultural relations whose manifestations take the form of conflict but also of complementarity, whose forms and performances must be analysed in order to understand that, without a doubt, enquiring into this (inter) culture reveals the extent to which culture is sedimentary.