

# Il n'y a plus d'Eldorados ou Les avatars du « road movie » Petit supplément au « cinéma de l'errance » pour Annie Goldman

Michel Euvrard

Numéro 37, 1988

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/22286ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

24/30 I/S

ISSN

0707-9389 (imprimé)

1923-5097 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Euvrard, M. (1988). Il n'y a plus d'Eldorados ou Les avatars du « road movie » : petit supplément au « cinéma de l'errance » pour Annie Goldman. *24 images*, (37), 30-34.

# IL N'Y A PLUS D'ELDORADOS OU LES AVATARS DU «ROAD MOVIE»

## PETIT SUPPLÉMENT AU «CINÉMA DE L'ERRANCE» POUR ANNIE GOLDMAN



Rüdiger Vogler dans *Alice dans les villes* de Wim Wenders

Michel Euvrard

Le «road movie» peut au même titre que le western ou le film noir être considéré comme le cinéma américain par excellence; il est la forme américaine moderne de l'Odyssée, une version sécularisée de la quête du Graal, l'héritier du roman picaresque et du roman d'éducation. Thématiquement, structurellement sinon chronologiquement, il succède aux films sur la conquête de l'Ouest: une fois effectuée la jonction terrestre entre l'Est et l'Ouest du continent, quand le Pacifique fut atteint et qu'il n'y eut plus de frontières, le parcours de l'espace américain put cesser de se faire dans une seule direction, vers une seule destination; on pouvait désormais s'y déplacer dans tous les sens, revenir ou tenter de le faire. Ayant perdu son ancrage géographique et historique, les objectifs et les valeurs qui le sous-tendaient, le genre pouvait essaimer n'importe où, même dans

les vieux pays.

Dans les films de la conquête de l'Ouest, le héros ou les héros partent vers la terre promise, l'Eldorado, la «grande montagne de sucre candi» de la chanson et du titre du film de Robert Frank et Rudy Wurlitzer, pour accomplir la «destinée manifeste» des États-Unis; en même temps les incidents du voyage, les obstacles matériels rencontrés, faim, soif, froid, tempêtes, attaques des Indiens, sont autant d'épreuves dont ceux-ci doivent se montrer dignes; ils marquent les étapes d'une ascèse, d'un parcours viril, d'un rite d'initiation au terme desquels les héros seront devenus des hommes véritables.

Dans le «road movie», l'enjeu se modifie; la destination extérieure, l'objectif historique passent au second plan par rapport à l'expérience, à l'épreuve et à la connaissance de soi. À la limite, l'enjeu apparent

n'est pas le vrai, qui n'apparaît qu'à la fin du film, et le héros apparent est un faux héros, incapable de changer et de s'accomplir, auquel doit tôt ou tard s'en substituer un autre; à la limite, il n'y a plus d'enjeu du tout.

Ce n'est pas d'hier que le «road movie» a essaimé: *La strada* et *Il bidone*, ou *L'angoisse du gardien de but*, *Alice dans les villes* et *Au fil du temps*, ou *L'une chante l'autre pas*, *Sans toit ni loi* ou *Messidor* et quantité de films américains des années correspondantes auraient pu inspirer plus tôt ces réflexions. Ce sont quatre productions récentes qui l'ont fait, *Candy Mountain* de Robert Frank et Rudy Wurlitzer, *Patti Rocks* de David Burton Morris, *Sierra Leone* de Uwe Schrader, et *Doc's Kingdom* de Robert Kramer.

## CANDY MOUNTAIN



Kevin O'Connor

Julius, jeune bassiste sans emploi (et sans talent), est envoyé par deux promoteurs du «music business» à la recherche d'un certain Elmore Silk, disparu depuis des années et qu'il prétend (faussement) avoir connu, avec mission de le ramener à New York, et sinon lui, une des fabuleuses guitares qu'il fabriquait.

Tel est le point de départ de *Candy Mountain*, de Robert Frank et Rudy Wurlitzer<sup>(1)</sup>. Des chutes du Niagara jusqu'en... Nouvelle-Écosse, Julius suit la trace de Silk; d'épreuves en épreuves — en Ontario il est détenu par un vieux shérif, et tout au long de la route il doit laisser derrière lui les véhicules comme les chevaliers tuaient sous eux leur monture — et de rencontres en rencontres — le frère (Tom Waits) et la fille de Silk, une Indienne chasseuse de cerfs (Tantoo Cardinal), une ex-compagne de Silk (Bulle Ogier) et sa maîtresse actuelle (Jayne Eastwood), une mystérieuse Japonaise(!) — il le rejoint enfin, dans un chalet plein de guitares au bord de la mer, au bout du monde. Mais rien dans les messages (sur cassette) que lui fait écouter Julius ni dans la personne de celui-ci ne peut donner à Silk le goût de retourner à New York: les raisons pour lesquelles on veut qu'il revienne n'ont rien à voir avec la qualité de ses guitares ou l'essence de la musique, il ne s'agit que de valeur marchande, d'argent, de profit. Aussi, plutôt que d'accepter les propositions dont Julius est porteur, Silk accepte celles de la Japonaise: une pension à vie contre douze guitares traditionnelles et la promesse de détruire les autres et de ne plus jamais en fabriquer.

Le film entier apparaît alors sous un autre jour, on comprend qu'il était parodique et que la quête de Julius, entreprise pour les mauvaises raisons, ne pouvait, ne devait pas réussir; que si son objet existait en effet et pouvait être rejoint, il n'en allait pas moins lui échapper.

En fait ce qui importe, ce n'est pas que Julius retrouve Silk, c'est que Silk échappe à Julius, car c'est Silk qui est authentiquement en quête de la «grande montagne», et puisqu'il est parvenu au bout du monde, au bout de la route, la quête exige maintenant de lui cet ultime dépouillement.

Ce film drôle, inattendu, libre et vagabond — c'est son charme — est donc aussi un film grave et désabusé, une critique sévère et sans appel de la commercialisation de la musique, et par extension de la culture et de la société américaines; fidèle à l'esprit du surréalisme, Robert Frank y livre, avec cet humour qui est «la politesse du désespoir», une manière de testament.

Kevin O'Connor et Tom Waits dans *Candy Mountain*



### CANDY MOUNTAIN

États-Unis, 1987. Ré.: Robert Frank, Rudy Wurlitzer  
Scé.: Rudy Wurlitzer. Pho.: Pio Corradi. Mon.: Jennifer Auge. Mus.: Dr. John, David Johansen, Arto Lindsay, Leon Redbone, Joe Strummer et autres.  
Int.: Kevin O'Connor, Harris Yulin, Tom Waits, Bulle Ogier. 90 minutes, couleur. Dist.: Cinéma Plus.

## SIERRA LEONE

**F**red dans *Sierra Leone* de Uwe Schrader (dont on a vu au précédent Festival du nouveau cinéma le premier long métrage, *Kanakerbraut*), comme Billy dans *Patti Rocks*, est un prolétaire. Les héros des «road movies» sont pour la plupart des ouvriers, des chômeurs, dans les années trente des agriculteurs dépossédés de leur terre. Des hommes en transit, nomadisés par les circonstances, hommes des confins, des terrains vagues, des gares de marchandises, des entrepôts désaffectés, de ces zones indistinctes à la lisière des villes qui mènent aux plaines vides, aux étendues sans bornes que traverse la route — des hommes parfois au bout de leur route, comme Doc dans *Doc's Kingdom* de Robert Kramer cet après-«road movie».

Fred, lui, a quitté l'usine, sa ville, sa femme; trois ans il a été chef de chantier en Sierra Leone; chaque mois il envoyait un mandat, pour qu'elle paie ses traites, sans explication. Au début du film il revient, avec de l'argent, sans trop savoir ce qu'il attend, ce qui l'attend. Sa femme, la première personne qu'il va voir, lui signifie sans équivoque qu'il n'est pas question de reprendre la vie commune: «Tu ne t'imagines tout de même pas que je t'ai attendu!» Il revoit une ancienne maîtresse, constate qu'ils ont encore le même goût l'un de l'autre — affaire de peau — mais elle vit maintenant avec un ouvrier de l'usine, qui lui assure une stabilité, une certaine sécurité. Fred est-il prêt à en faire autant?

Il revoit au vestiaire de l'usine ses anciens compagnons de travail qui l'emmènent au café; mais malgré les bourrades amicales, les plaisanteries, les bières, l'atmosphère n'est plus la même, elle s'est aigrie: moins de contrats, de l'inquiétude pour l'emploi qui se traduit en remarques racistes sur les travailleurs immigrés.

Rien ne retient donc Fred «chez lui», certainement pas l'hôtel minable où il a loué une chambre, ni les charmes d'Alma, la femme de chambre, qui n'en est pas avare, sur ordre du patron, pour les clients. Et comme il s'est acheté une voiture d'occasion, comme le siège de la compagnie pour le compte de laquelle il a travaillé en Sierra Leone est dans une autre ville, il part. Rien non plus ne retenait Alma, et elle part avec lui.

On a donc affaire ici à une variation sur le «road movie»: le héros est un homme mûr, son «éducation» n'est plus à faire, il est assuré dans son comportement, sûr de ses aptitudes; il n'est plus à la recherche de son identité, — il sait, comme il dit, «quelle gueule il a»; plus qu'à Gil Blas ou à Wilhelm Meister, il ressemble à Ulysse revenant à Ithaque, mais c'est pour repartir; Thomas Wolfe, romancier de la route avant Kerouac, disait déjà: «Lock homeward Angel», puis «You can't go home again». Il n'y a pas de retour, pas de port, seulement la route. Et si d'abord Fred la prend en voiture, s'il accepte — par indifférence, ou avec quel espoir malgré tout? — qu'Alma l'accompagne, la logique de son histoire l'amène, dans la très belle séquence qui clôt le film, à faire quelques pas seul sur la route devant l'hôtel où Alma et lui ont passé

la nuit, et comme sans y penser à lever le bras et le premier camion qui s'arrête, à y monter tandis que du même endroit de l'autre côté de la route nous allons voir, le camion reparti, derrière les vitres du café Alma apparaît, échanger quelques mots avec le vieillard qui tient le bar puis ressortir rassurée par la porte du fond vers la chambre.

Curieusement avec tout cela *Sierra Leone* n'est pas un film déprimant, c'est un film lourd et plein, imprégné de l'atmosphère des banlieues ouvrières, des hôtels de passe, des cafés minables; l'acier, le ciment, le travail, le bruit, la vie machinale pèsent; les couleurs désassorties des papiers peints, des tentures, des couvre-lits, les plis des vêtements et des draps investissent l'œil, la présence des lieux, des objets et des corps filmés de près est forte, palpable; l'haleine aigre du ressentiment, l'appel muet de certains visages, de certains regards atteint au vif. Fred (Christian Redl) marque le film par sa carrure, ses silences, une espèce d'entêtement massif; Alma (Ann Gisel Glass), sa compagne provisoire, à l'inverse, le troue du passage de sa silhouette mince, de son absence: la vraie passante, la vraie nomade, égarée, mariée à la route, mais protégée peut-être, c'est elle.



Christian Redl et Ann Gisel Glass dans *Sierra Leone*

**SIERRA LEONE**  
R.F.A. 1987. Ré. et scé.: Uwe Schrader. Pho. et Mon.: Klaus Muller-Laue Int.: Christian Redl, Ann Gisel Glass, Rita Russek, Constance Engelbrecht. 92 minutes, couleur.



John Jenkins et Chris Mulkey dans *Patti Rocks*

**B**illy et Eddy, les deux personnages principaux de *Patti Rocks* avec Patti elle-même, qui n'apparaît que dans la deuxième partie du film, se connaissent depuis douze ans et plus, puisqu'ils étaient déjà les personnages principaux du premier long métrage de David Burton Morris, *Loose Ends* (1975). Au début du film, Billy convainc Eddy de venir avec lui expliquer à Patti, sa maîtresse enceinte, qu'il est marié et qu'elle ne peut garder l'enfant. On est au Minnesota, c'est l'hiver, ils ont cinq bonnes heures de route à faire.

«Comme le «covered wagon» de la ruée vers l'Ouest, l'automobile est le véhicule du rêve américain. Quand deux personnages y font un long trajet, leurs mécanismes de défense s'en trouvent peu à peu neutralisés, et elle devient une sorte de confessionnal mobile: ce qui se dit là est souvent intense, émouvant, dégueulasse, révoltant, à la fois dur et vrai».

Cet extrait des «Notes de production» indique bien que dans *Patti Rocks* l'accent porte moins sur l'espace que

sur le véhicule dans lequel on le parcourt, sur la situation très particulière dans laquelle se trouvent deux individus enfermés dans une voiture, rapprochés par la nuit et par le déroulement monotone de la route. On peut tout se dire, et de fait le dialogue entre Billy et Eddy pendant le trajet qui les mène vers Patti, le monologue de Billy plutôt, nourri par un flot de bière, charrie les vantardises, les dénominations misogynes, les professions de foi phalocrates. Billy est un de ces grands Américains sportifs qui ont tendance à devenir gras et mous avec la trentaine, et à se vanter d'exploits sexuels vrais ou imaginaires pour cacher, et se cacher leurs échecs.

Il forme avec Eddy, son complice honnête, un couple d'opposés complémentaires et conflictuels; l'un pour l'autre Don Juan et Sganarelle, Don Quichotte et Sancho Pança, acteur, spectateur et spectacle, ils sont liés par le besoin de dominer de Billy, le sentiment de supériorité d'Eddy, leur commun mépris de soi, leur penchant

pour l'auto-destruction.

Mais avec leur arrivée chez Patti, le «road movie» se termine; Patti, par sa présence, renverse la perspective et rétablit la primauté du monde réel. Devant une bière dans un bistrot de routiers, au volant de sa voiture, dans l'univers du «road movie», Billy peut bien jouer les gros bras, Patti le ramène sur terre, fait apparaître ses rodomontades pour ce qu'elles sont. Billy devant elle est tout petit garçon, tandis qu'à Eddy elle donne une chance de retrouver son humanité.



Karen Landry dans *Patti Rocks*

**PATTI ROCKS**

États-Unis, 1987. Scé.: David Burton Morris. Scé.: David Burton Morris, Chris Mulkey, John Jenkins, Karen Landry. Pho. et mon.: Gregory M. Cummings. Mu.: Doug Maynard. Int.: Chris Mulkey, John Jenkins, Karen Landry. 86 minutes, couleur.

VOTRE HÔTE PIERRE GUYEREMONT VOUS OFFRE

- Un service personnalisé de limousine pour les clients du café Limo (party tout genre)
- Un espace galerie pour expositions de sculpteurs, peintres, etc.
- Réservations de la limo, une chevrolet 57 équipée d'un bar, et d'un incomparable système de son
- Tél. : (514) 373-4391

C A F É

# LIMO

5009, AVENUE DU PARC  
M O N T R E A L

Au premier degré, *Doc's Kingdom* est tout le contraire d'un «road movie», puisque le personnage principal, Doc, semble s'être échoué à cette «extrémité de l'Europe» qui n'est pas autrement nommée dans le film et qui est le Portugal, que ses déplacements sont limités au trajet à pied entre son domicile, une espèce d'entrepôt sur le quai du port industriel (mais l'on reconnaît là un «lieu» de «road movie»), et l'hôpital où il exerce, qu'il est malade, que sans doute il va mourir. Arrivé au bout du monde et au bout du rouleau, Doc ne peut aller plus loin, alors que le «road movie» est fondé sur la possibilité toujours présente de prendre la route, poussé par derrière ou tiré par devant, sur le déplacement comme mode de vie.

Mais c'est un homme qui a été, de toute évidence, un errant, un homme de la route, et qui tréballe encore toutes ses affaires dans une serviette.

En ce sens, *Doc's Kingdom* est moins le contraire d'un «road movie» qu'un après «road movie» (par le fait même qu'il est fondé sur la possibilité de prendre la route, le «road movie» postule l'existence d'un bout-de-la-route et l'éventualité que le héros meure, comme dans *Sans toit ni loi*, au bord de la route).

De fait, Robert Kramer est en train de tourner une suite à *Doc's Kingdom* dans laquelle Doc, de retour aux États-Unis — il n'est donc pas mort du choléra au Portugal — entreprend un périple qui le mène de Nouvelle-Angleterre au Sud, bouclant ainsi la boucle qui l'a conduit dans les années 70, après l'échec (ou le reflux) du mouvement contestataire dont il avait été un des acteurs, à faire des études de médecine et à quitter l'Amérique pour le tiers-monde; *Doc's Kingdom* n'aura été qu'une halte dans le long «road movie» de la vie de Doc, et dans celle de son auteur.



### DOC'S KINGDOM

États-Unis, 1987. Ré.: Robert Kramer. Sc.: Robert Kramer. Pho.: Robert Mahover Mon.; Sandrine Cavafian. Mus.: Barre Philips. Int.: Paul McIsaac, Vincent Gallo, Joao César Monteiro, Ruy Furtado. 90 minutes, couleur. Dist.:



Sandrine Bonnaire dans *Sans toit ni loi* de Agnès Varda: l'errance au féminin

un homme seul relayé par un homme plus âgé (*Candy Mountain*), un homme et une femme (*The Sugarland Express*, *Pierrot le fou*), une femme seule (*Sans toit ni loi*), deux femmes (*Messidor*), un homme seul auquel se joint un enfant, fille (*Alice dans les villes*) ou garçon (*Paris, Texas*) etc.

Capable d'essaimer de l'Amérique de ses origines (*Patti Rocks*), via la coproduction (*Candy Mountain*), vers le sud du continent (*Iracema*) et l'Europe: allemand en Allemagne (*Au fil du temps*, *Sierra Leone*), allemand en Amérique (*Alice dans les villes*, *Paris, Texas*), suisse (*Messidor*), italien (*La strada*, *Il bidone*, *Vermisat*), français (*Sans toit ni loi*) et même... taïwanais aux États-Unis (*Just Like Weather*), sans oublier les exemples québécois, du *Retour de l'immaculée conception*, à *Ti-Cul Tougas* et *Contrecœur*... □

### NOTES

(1) *Rudy Wurlitzer*, écrivain, scénariste, entre autres, de *Two-lane Black-Top* (Monte Hellman), *Pat Garrett and Billy the kid* (Sam Peckinpah) et de deux autres films coréalisés avec Robert Frank, *Keep Busy* (1975) et *Energy and How to Get It* (1981).

*Robert Frank*, né en Suisse en 1924, établi à New York en 1947, photographe internationalement connu, nombreuses publications («*Les Américains*», 1959) et expositions, dont deux à Montréal (1977 & rétrospective à l'ONF, 1978), réalisateur d'une douzaine de films dont le premier, *Pull my Daisy* (1959), est un classique du cinéma indépendant et un who's who du mouvement «beat». Il y a quelques années, Frank a quitté New York qu'il trouvait «dur, impitoyable», pour la Nouvelle-Écosse; il a enseigné au Nova Scotia College of art and design et possède, comme Wurlitzer, une maison au Cap-Breton. Ceci explique que *Candy Mountain* soit une coproduction franco-canado-suisse et que Tantoo Cardinal (*Loyalties*), Jayne Eastwood (*One Man*) et Bulle Ogier fassent partie de la distribution.

### Universalité des «road movies»

Lié aux conditions et à l'évolution historiques particulières de l'«expérience» américaine, le «road movie» n'en rejoint pas moins l'universel dans sa structure — le voyage, l'itinéraire — dans sa thématique — opposition culture/nature et aspiration utopique à la liberté et au paradis sur la terre — et dans ses ressorts narratifs — les rencontres.

Sa vitalité et son expansion géographique récentes, attestées par les films dont il a été question ci-dessus entre autres, tiennent sans doute à deux facteurs; l'un est extrinsèque, c'est la standardisation des modes de vie dans les pays industrialisés, leur alignement, relatif et superficiel mais spectaculaire, sur le modèle américain: économie dominée par l'industrie automobile et ses dérivés, autoroutes, restoroutes, stations-service, instabilité de l'emploi, du

domicile, du statut familial, déracinement.

L'autre est intrinsèque, c'est la souplesse et l'adaptabilité du genre, qui lui permettent d'être à la fois une forme, une structure d'accueil, et un symptôme; de maintenir le lien avec son origine et de procéder à sa propre critique, sa propre subversion; de rejoindre, sans se diluer totalement, le thème plus général de l'errance; de perdre certaines de ses caractéristiques (destination, itinéraire...) sans se dénaturer. Il se montre capable aussi d'élargir son «personnel» à des personnages plus âgés (et à leurs animaux) (*Harry and Tonto*) aux femmes (*The Sugarland Express*, *Sans toit ni loi*, *Messidor*), à un punk rocker new-yorkais (*Candy Mountain*), et de parcourir toute la gamme des combinaisons, additions et substitutions: deux hommes (*Midnight Cowboy*, *Scarecrow*, *Patti Rocks*, *Au fil du temps*), un homme seul à qui se joint une femme (*Sierra Leone*),