



**HAL**  
open science

# Kerouac et Lynch, regards croisés : la place du paysage dans le récit de voyage du XXe siècle

Faustine Giori

► **To cite this version:**

Faustine Giori. Kerouac et Lynch, regards croisés : la place du paysage dans le récit de voyage du XXe siècle. Architecture, aménagement de l'espace. 2016. dumas-01765984

**HAL Id: dumas-01765984**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01765984v1>**

Submitted on 13 Apr 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

# **KEROUAC ET LYNCH : REGARDS CROISES SUR LE PAYSAGE**

La place du paysage dans le récit de voyage du XX<sup>ème</sup> siècle

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

**GIORI Faustine**  
Directrice de mémoire : Andréa Urlberger  
2015 - 2016



École nationale  
supérieure d'architecture  
de Toulouse

# Sommaire

<b>REMERCIEMENTS</b> .....	<b>4</b>
<b>PREAMBULE</b> .....	<b>5</b>
<b><u>I - DIFFERENTES MANIERES D'ABORDER LE PAYSAGE : MACHINE ET HOMME</u></b>	
A) <u>PAYSAGES MECANIQUES</u>	
a) <u>Kerouac et la voiture</u> .....	12
b) <u>Lynch et la tondeuse à gazon</u> .....	15
B) <u>PAYSAGES PHYSIOLOGIQUES ET PHYSIONOMIQUES</u>	
a) <u>Kerouac : Paysages physiologiques :</u> .....	16
b) <u>Lynch : Paysages physiologiques :</u> .....	18
<b><u>II - PAYSAGES MOBILES ET IMMOBILES</u></b>	
A) <u>PAYSAGES ACTIFS</u>	
a) <u>Kerouac : Une ode à la vitesse</u> .....	20
b) <u>Lynch : Une ode à la lenteur</u> .....	24
B) <u>PAYSAGES CONTEMPLATIFS</u>	
a) <u>Kerouac : Paysages qui isolent</u> .....	26
b) <u>Lynch : Paysages qui rassemblent</u> .....	28
<b><u>III - UNE EXPERIENCE POLYSENSORIELLE : LE PAYSAGE, UNE APPROPRIATION PERSONNELLE</u></b>	
A) <u>LE PAYSAGE : UNE APPROPRIATION PAR LES SENS</u>	
a) <u>Kerouac : Paysages sensoriels</u> .....	34
b) <u>Lynch : Paysages sensibles</u> .....	39
B) <u>LE PAYSAGE : UNE APPROPRIATION EMOTIONNELLE</u>	
a) <u>Kerouac et Lynch : Paysages vécus</u> .....	47
b) <u>Kerouac et Lynch : Paysages rêvés</u> .....	52
<b>CONCLUSION</b> .....	<b>59</b>
<b>TABLE DES ILLUSTRATIONS</b> .....	<b>61</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE</b> .....	<b>62</b>

## ***Remerciements***

Je tiens à remercier Monsieur BONNAL, Monsieur LAMY et plus particulièrement Madame URLBERGER pour les précieux conseils qu'ils m'ont apportés tout au long de cette année et qui m'ont aidés à mener à bien ce mémoire.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

## Préambule

Les premiers récits considérés comme des récits de voyage sont les récits mythologiques de l'Antiquité qui content les aventures des grands héros et dieux.

On peut estimer que l'Odyssée d'Homère est l'une des premières narrations de voyage de l'Histoire de l'Occident.

On peut également convenir que la Bible est l'un des premiers récits de voyage qui reste aujourd'hui le livre le plus lu au monde.

Ces premières narrations étaient d'abord contées oralement puis peu à peu retranscrites à l'écrit et ensuite diffusées massivement grâce à l'invention de l'imprimerie en 1454. Elles exposent le voyage et les paysages qui le composent comme allégories.

Au XV<sup>ème</sup> siècle, les voyages d'exploration se multiplient et au XVII<sup>ème</sup> siècle se sont les voyages de missionnaires, de militaires, de marchands et d'envoyés du Roi qui prédominent. Ces voyages sont effectués à des fins utilitaires et les récits content les découvertes, recherches ou font état des lieux ou des transactions marchandes. Le paysage est alors abordé par un œil nouveau, celui de l'explorateur, qui cherche à le décortiquer et le comprendre en l'analysant de manière scientifique.

Selon certains critiques<sup>1</sup>, si le récit de voyage s'impose réellement comme genre littéraire dès le XVII<sup>ème</sup> siècle, c'est au siècle des Lumières que grandit l'intérêt pour le récit de voyage avec notamment l'ouvrage *L'Histoire générale des voyages* (1746-1759) de l'abbé Prévost qui rencontre un grand succès auprès du public.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, un nouveau type de voyageur voit le jour, celui qui voyage pour le loisir grâce notamment à l'invention de la locomotive à vapeur en 1804.

Le récit de voyage s'impose alors comme un genre littéraire incontournable et le voyage se faisant plus personnel, les récits mutent. Il ne s'agit plus de rendre compte de découvertes ou de transactions, les récits deviennent des rapports empreints de plus en plus de la touche personnelle de l'auteur. Le paysage est alors vu par le romantique, celui qui l'idéalise et le poétise.

---

<sup>1</sup> DOIRON Norman, « L'art de voyager. Pour une définition du récit de voyage à l'époque classique » *in*

En 1957, un ouvrage majeur de la littérature de voyage est publié et bouleverse non seulement le monde littéraire mais aussi la société. Il s'agit de *Sur la route* de Jack Kerouac. Celui-ci lance une nouvelle tendance et une nouvelle manière de voyager : le voyage en stop. Cette façon de voyager est accessible à tous car peu chère, ce qui accentue la démocratisation du voyage. Les paysages sauvages et urbains de l'Amérique deviennent alors accessibles à tous et sont abordés par le biais d'un objet symbole de la modernité : la voiture. Cet ouvrage lance également un phénomène de société : la *beat generation*.

La fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est marquée par l'apparition de l'automobile mais également par la naissance du cinéma. En 1969, le film *Easy Rider* de Dennis Hopper s'impose comme film tête de file d'un nouveau genre cinématographique, celui du *road movie*.

Grâce au cinéma, le récit de voyage acquiert de nouvelles dimensions visuelle et sonore. Il attire un public de plus en plus nombreux et diversifié. Le *road movie* permet d'aborder la nature et le paysage sous l'angle de la modernité.

Le XX<sup>ème</sup> siècle est donc marqué par des changements sociétaux en rupture avec la société traditionnelle : notamment pour la *beat generation* et le mouvement hippie. Au delà de la destination, c'est le voyage lui même qui compte, il permet de trouver des réponses et la mobilité devient un symbole de liberté.

En 2013, un peu plus d'un milliard de personnes ont voyagé à titre personnel<sup>2</sup>, soit un peu plus d'un septième de la population mondiale.

Nous rappelons également que l'étymologie du terme voyage a pour racine « via », signifiant « route », et qu'il s'agit alors en tout premier lieu de tracer un chemin, de se déplacer selon un principe de mobilité.

---

<sup>2</sup> Nombre de touristes dans le monde, sur Planetoscope : <http://www.planetoscope.com/tourisme/414-nombre-de-touristes-dans-le-monde.html>

Le XX<sup>ème</sup> siècle a donc vu se développer de nouvelles manières de voyager : avion et voiture, de nouvelles manières de représenter le voyage : photographies, cinéma, radio... De tous ces changements sont nées de nouvelles manières d'appréhender le voyage et donc le paysage.

**Ainsi donc nous pouvons alors nous demander, quelle est la place du paysage dans les récits de voyage de Kerouac et Lynch ?**

Nous choisirons de définir le paysage selon l'approche des géologues G. Bertrand et de Jean Robert Pitte. Pour G. Bertrand, « Le plus simple et le plus banal des paysages est à la fois social et naturel, subjectif et objectif, spatial et temporel, production matérielle et culturelle, réel et symbolique. Le paysage est un système qui chevauche le naturel et le social. Il est une interprétation sociale de la nature. »<sup>3</sup>

Proche de la définition de G. Bertrand, Jean Robert Pitte propose de décrire le paysage comme « l'expression observable par les sens à la surface de la Terre de la combinaison entre la nature, les techniques et la culture des hommes. »<sup>3</sup>

Ces deux définitions envisagent le paysage comme essentiellement dépendant d'un tiers et de ses bagages sociaux, culturels et personnels. Le paysage se compose de tout ce qui nous entoure et est soumis à l'interprétation de tout un chacun.

La définition du paysage diffère de celle de l'environnement en ce sens que nous entendons par environnement l'ensemble des éléments qui entourent un individu ou une espèce et qui contribuent directement à leur survie. Soit, également, l'ensemble des éléments objectifs (qualité de l'air, de l'eau, nuisances phoniques etc.) qui constituent le cadre de vie d'un individu ou d'un groupe<sup>4</sup>. L'environnement englobe donc des éléments d'ordre pratique tandis que le paysage est une projection sensible d'éléments concrets.

De nombreux autres penseurs partagent cette définition du paysage, pour l'écrivain André Gardies, « le paysage n'a pas non plus d'existence réelle. Il résulte d'un regard

---

<sup>3</sup> WIEBER Jean-Claude, *Le paysage, objet géographique obscur ou trop évident ?*, sur *Géococonfluences*, Février 2015. Disponible sur [http://geoconfluences.ens-lyon.fr/general/geoquest/copy\\_of\\_rm-30-01-02.htm](http://geoconfluences.ens-lyon.fr/general/geoquest/copy_of_rm-30-01-02.htm)

<sup>4</sup> ROGER Alain dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.62.

singulier porté sur l'espace »<sup>5</sup>, ce auquel l'historien du cinéma d'avant-garde Américain Paul Adams Sitney consent. En effet, pour lui aussi le paysage naît de l'investissement de l'esprit de celui qui observe la nature. Le paysage naît de la modification par les idées et les concepts de la nature<sup>6</sup>. Ainsi donc, le « paysage (petit lieu : topion) ne serait rien sans les corps en action qui l'occupent. »<sup>7</sup> comme nous l'explique Anne Cauquelin.

Sur ces quelques exemples plutôt représentatifs de la pensée de bon nombre de théoriciens du paysage, nous entendrons donc par paysage tout ce qui se rattache à ces définitions pour analyser les œuvres de Kerouac et Lynch.

Nous pouvons émettre certaines hypothèses, Walter Moser rappelle que le cinéma est apparu – comme l'automobile – à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle. Pour lui, l'automobile est l'outil qui permet la mobilité individuelle, tandis que le cinéma est le média qui permet de représenter la mobilité du monde moderne<sup>8</sup>.

Pour Walter Moser, le road movie a pour fonction de réaffirmer le rôle de l'automobile comme pur moyen de mobilité individuelle et comme symbole de liberté.

L'accès à un paysage sauvage, loin de la ville, est un des éléments importants du road movie. De manière paradoxale, l'accès à cette nature se fait grâce à un produit industriel - l'automobile - et une infrastructure invasive - la route -. Le personnage qui tente de s'éloigner de la modernité - la ville - le fait grâce à celle-ci – la voiture - symbole de la modernité.

Le XIX<sup>ème</sup> siècle incarne la volonté de redéfinir le genre du récit de voyage, le XX<sup>ème</sup> siècle remet quant à lui en cause la possibilité même de voyager, de découvrir du jamais vu, de rencontrer de l'inattendu. En 1990, François Maspero disait même dans *Passagers du Roissy-Express* : « Tous les voyages ont été faits [...]. Tous les récits écrits ».

---

<sup>5</sup> GARDIES André dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.142.

<sup>6</sup> ADAMS SITNEY Paul dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p. 139

<sup>7</sup> CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, p.40

<sup>8</sup> MOSER Walter (sous la direction de), *Le road movie interculturel*, Cinémas: revue d'études cinématographiques / Cinémas: Journal of Film Studies, Volume 18, numéro 2-3, printemps 2008, p. 7-250.

On décèle alors une thèse de la « fin des voyages » et dans le même temps l'idée d'une impossible neutralité dans le récit qui porte obligatoirement en lui la particularité culturelle, politique, historique et émotionnelle de celui qui témoigne.

Ainsi donc, Le paysage dans le récit de voyage du XX<sup>ème</sup> siècle serait donc prétexte à véhiculer des émotions, incarner des allégories et apporter une dimension sensible.

Pour répondre à la problématique qui consiste à définir la place du paysage dans le récit de voyage - récit au sens large, soit littéraire et cinématographique - je m'appuierai sur deux œuvres majeures : l'œuvre littéraire *Sur la route* de Jack Kerouac, et l'œuvre cinématographique inspirée d'une histoire vraie *the Straight story* de David Lynch.

J'ai choisi ces deux perspectives sur le récit de voyage car celles-ci me semblaient complémentaires. En effet, l'œuvre de Kerouac débute en 1947 et compte les aventures d'un jeune homme, Sal Paradise qui découvre les Etats-Unis et le Mexique au cours de cinq voyages accompagné de son fidèle ami Dean Moriarty. Jeunes et intrépides, leurs manières de voyager s'oppose à celle de Alvin Straight, personnage principal de l'œuvre de Lynch entreprenant à soixante-treize ans un périple de plus de 350 milles (563 km), de Laurens dans l'Iowa à Mount Zion dans le Wisconsin, sur une tondeuse à gazon, afin de se réconcilier avec son frère Lyle, victime d'une attaque et qu'il n'a pas revu depuis des années suite à une violente dispute.

Nous pourrions établir un parallèle entre les deux personnages de Lynch et de Kerouac. En effet, à la fin du livre de Kerouac, Sal Paradise se sépare de son ami Dean Moriarty qu'il considère comme un frère et continu de songer à lui, le livre se termine d'ailleurs par une pensée pour lui : « je pense à Dean Moriarty, je pense même au Vieux Dean Moriarty, [...], je pense à Dean Moriarty. »<sup>9</sup>. Alvin Straight quant à lui, rejoint son frère Lyle dans le Wisconsin. Alvin pourrait être associé à Sal plus âgé et Lyle « au Vieux Dean Moriarty ».

De plus, dans son ouvrage *Sur la route*, Kerouac fait de nombreuses références à un personnage, le docteur Sax qui est d'ailleurs également le personnage principal d'un

---

<sup>9</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 437

autre roman éponyme de Kerouac. Dans *Docteur Sax*<sup>10</sup>, Kerouac mêle souvenirs et monde imaginaire de l'enfant qu'il était dans lequel ce personnage, le docteur Sax, tient une place essentielle.

Dans ce roman, il est difficile de ne pas percevoir Sax comme un personnage « beat » : toujours sur les routes, vivant en marginal, trimballant avec lui des sous-entendus religieux, et dissertant à n'en plus finir à coup de phrases incompréhensibles, il est en fait une sorte de Dean Moriarty pour enfants.

Dans cet ouvrage, Kerouac évoque l'histoire d'une chasse au Serpent qui est également brièvement évoquée dans son ouvrage *Sur la route* :

« Je lui parlais du grand serpent du monde enroulé au centre de la terre comme un ver dans une pomme et qui ferait surgir un jour une colline qui, par la suite, serait nommée la Colline du Serpent, et il se déroulerait sur la plaine, long d'une centaine de milles pour dévorer ce qu'il trouverait sur son passage. Je lui dis que ce serpent c'était Satan. [...] Un saint, appelé le docteur Sax, le tuera grâce à des herbes secrètes qu'il est en train de cuisiner en ce moment même, dans sa tanière souterraine, quelque part en Amérique. On peut également révéler que le serpent n'est qu'une baudruche remplie de colombes ; quand le serpent mourra, de grands nuages de semences de colombes grises voltigeront dans l'air et porteront dans l'air des nouvelles de paix au monde entier. La faim et l'amertume me faisaient perdre les pédales »<sup>11</sup>.

Toute cette aventure semble n'être dans le fond qu'une allégorie sur la conception de la vie et de la foi. Sous-titré *Faust Part Three* dans la version originale Anglaise, *Docteur Sax* met en avant un désir de vivre et de savoir. Sax aura été le premier mentor du jeune Jack Duluoz, personnage principal du *Docteur Sax* qui n'est autre que Kerouac enfant, vingt ans avant Dean Moriarty apparaissant dans *Sur la route* qui est en réalité l'ami de Kerouac, Neal Cassady.

Docteur Sax est une sorte de fantôme complexe, mi attirant mi effrayant, qui représente et qui provient de l'avenir, et que le jeune Kerouac a perçu comme un songe. Dans *Sur la route*, Kerouac évoque d'ailleurs un rêve qu'il fait souvent, un homme « le Voyageur au

---

<sup>10</sup> KEROUAC Jack, *Docteur Sax : Faust Part Three*. Grove Press, 1959, 272 p.

<sup>11</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 240-241

Suaire »<sup>12</sup> qui traverse le désert pour lui porter des informations importantes que Kerouac n'arrive jamais à connaître, ce à quoi il fait également référence à propos du docteur Sax.

Ainsi donc, nous pourrions associer le personnage du docteur Sax à Alvin Straight, celui du film de Lynch. En effet, Sax viendrait de son avenir et se présente comme un personnage sage permettant le recul et l'analyse d'une vie passée, tout comme Alvin Straight l'est pour la plupart des personnages qu'il rencontre au cours de son périple. De plus, en réalité, Alvin a effectué son voyage en 1994 à l'âge de soixante-treize ans, ce qui aurait été à peu près l'âge de Kerouac à cette même date. Un parallèle non voulu par l'auteur et le cinéaste pourrait donc être effectué entre ces deux œuvres et permettrait pour l'analyse suivante d'étudier deux façons de voyager, dans deux époques différentes, à deux moments différents de la vie, tout en conservant une certaine logique dans le choix des œuvres étudiées.

---

<sup>12</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.366

# I – Différentes manières d’aborder le paysage : machine et homme

## A) Paysages mécaniques

### a) Kerouac et la voiture

Une technique de transport induit forcément chez le voyageur des manières de faire, de voir, de sentir et de se repérer. Ainsi donc, chaque nouvelle technique de transport a amené avec elle une nouvelle façon d’appréhender, l’espace mais aussi le temps et porte ainsi en elle un « paysage »<sup>13</sup>.

Le développement de l’automobile est étroitement lié au contexte social et économique. Partout dans le monde et notamment aux Etats-Unis, l’essor de celle-ci est une véritable révolution : à la campagne les déplacements des fermiers sont facilités et l’automobile leur permet d’accéder aux mêmes services que les citadins ; en ville, la voiture permet d’effectuer toutes sortes de déplacements et elle est très vite privilégiée aux transports en commun et entraîne l’accroissement des zones résidentielles et l’évasion le week-end<sup>14</sup>.

La voiture est un objet paradoxal : symbole de liberté, elle est également l’incarnation d’une société moderne et conformiste de consommation. Pourtant, bien que Kerouac et ses compagnons de la *beat generation* rejette toute appartenance à une société moderne bien définie, pour eux, la voiture et ses infrastructures permettent de relier l’homme à ses origines, la nature. En effet, pour lui, « La route rattache l’homme des villes aux grandes forces de la nature »<sup>15</sup>, elle est le lien entre l’homme et la nature perdue, celle qu’il ne distingue et ne connaît plus lorsqu’il vit à la ville, reclus dans un espace urbain et totalement érigé de ses mains. La voiture, grâce à la route, permet donc de s’extraire du monde du quotidien qui prend très souvent place dans les villes, des espaces totalement appropriés et maîtrisés par l’homme. L’objet moderne permet paradoxalement à l’homme de retourner à ses origines.

---

<sup>13</sup> DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement*. Gallimard, 2005, p.8

<sup>14</sup> *op. cit.*, p.203

<sup>15</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.9

La voiture et ses infrastructures ont une grande importance pour Kerouac car ils sont pour lui le moyen idéal d'accéder à la sensation de liberté que procure le voyage.

Le support choisi pour raconter ses aventures témoigne de cet amour de la route et montre le souci de cohérence entre les propos couchés sur le papier et le support qui les rassemble.

En effet, *Sur la route* est retranscrit sur rouleau, allégorie de la route, de la voiture et du voyage qui dévoile au fur et à mesure qu'il se déroule les aventures, « L'auto magnifique faisait rugir le vent ; elle faisait se déployer les plaines comme un rouleau de papier »<sup>16</sup>.

Au printemps 1951, Kerouac tape sur son télétype à toute vitesse ses périples, « exactement comme c'est arrivé ». Avec une moyenne de six mille mots par jour de « prose spontanée », Kerouac couche en l'espace de trois semaines ses voyages sur du papier-calque d'architecte qu'il scotchera ensuite les uns aux autres, jusqu'à former un long ruban de trente-six mètres de texte que Kerouac porte bientôt chez son éditeur. Celui-ci le refuse sous prétexte que celui-ci est "trop nouveau, trop insolite". Il faudra près de six ans et deux nouveaux manuscrits à Kerouac pour respecter "les normes légales de décence". Il lui fera faire bon nombre de concessions : édulcorer le contenu, scalper les scènes les plus sulfureuses, troquer son nom et celui de ses comparses etc. Finalement, en septembre 1957, le roman peut enfin paraître chez Viking Press<sup>17</sup>.

De plus, pour Kerouac, « la route, c'est la vie »<sup>18</sup>, le rouleau se voulant la réinterprétation de la route et du voyage, il devient aussi, par extension, une allégorie de la vie.

Le support, mais également le style d'écriture, appelé « littérature de l'instant » permettent de retranscrire la rapidité et la spontanéité du voyage. Le rouleau et le type d'écriture sont des allégories de la forme et la nature des voyages de Kerouac mais aussi plus largement de la vie.

Les aménagements routiers deviennent paysage et nature et urbanisme ne font plus

---

<sup>16</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 330

<sup>17</sup> Informations récoltées sur [http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-histoire-d-un-manuscrit-pas-comme-les-autres\\_1117904.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-histoire-d-un-manuscrit-pas-comme-les-autres_1117904.html)

<sup>18</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 300 et 330

qu'un :

*« La route avait changé aussi : bombée au milieu, molle sur les bas-côtés et flanquée de part et d'autre d'un fossé profond de quatre pieds, si bien que le camion cahotait et basculait d'un bord à l'autre – par miracle, seulement lorsqu'il ne venait pas d'auto en sens inverse - ; et je me disais que nous allions tous faire la culbute. Mais ils conduisaient admirablement. Avec quel appétit le camion s'envoyait la bosse du Nebraska – cette bosse qui dans le Colorado devient montagne. »<sup>19</sup>.*

La route ne fait plus qu'un avec la topographie du territoire dans lequel elle s'insère et qu'elle parcourt. Elle se fonde dans le sol naturel et la route devient l'élément guide paysager. Dans certains passages, comme ici, elle devient plus que le guide à travers le paysage, elle en fait partie intégrante. La voiture et la route sont pour Kerouac des objets propices à la rêverie et la fantaisie :

*« La pureté de la route. La ligne blanche du milieu de l'autostrade se déroulait et léchait notre pneu avant gauche comme si elle avait collé à notre étrave. »<sup>20</sup>*

Kerouac compare à maintes reprises ses véhicules à des bateaux, « roule, vieux bateau, roule ! »<sup>21</sup>. La voiture devient « un navire impérial »<sup>21</sup>. Ces références au monde nautique évoquent la mythologie, les périples d'Ulysse qui accompagné de ses compagnons voguent d'îles en îles, tout comme Sal Paradise avec son fidèle ami Dean Moriarty de ville en ville. Ces métaphores confèrent à leurs voyages une dimension mystique, mais elles ramènent aussi au passé de Kerouac alias Sal :

*« Quand j'étais marin, j'avais coutume d'imaginer les vagues qui déferlaient sous la coque du navire [...] maintenant, je sentais la route à quelque vingt pouces au-dessous de moi, qui se déroulait et volait et chuintait à des vitesses étonnantes au travers du continent »<sup>22</sup>.*

Les voyages à bord de la voiture rappellent à Kerouac ceux effectués en bateau des années auparavant. Le paysage terrestre évoque le paysage marin, Kerouac fusionne paysage et situation réelle avec paysage et situation rêvée.

---

<sup>19</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.48

<sup>20</sup> *op. cit.*, p. 190

<sup>21</sup> *op. cit.*, p. 330

<sup>22</sup> *op. cit.*, p.332

## **b) Lynch et la tondeuse à gazon**

Le scénario du film de David Lynch, *The Straight story*, est tiré d'une histoire vraie comme son nom l'indique puisque « straight » est à la fois le nom du personnage principal et signifie droit, véridique.

Dans ce film, le personnage principal Alvin Straight, un homme âgé de soixante treize ans, entreprend un voyage en tondeuse à gazon de 350 milles (soit 563 km), de Laurens dans l'Iowa à Mount Zion dans le Wisconsin.

Le choix du moyen de transport, la tondeuse à gazon, résulte du fait qu'Alvin Straight ne possède pas de permis de conduire, mais celui-ci permet également de véhiculer certaines idées.

Si Kerouac donne à voir un échantillonnage complet de tous les Etats-Unis, Lynch lui se concentre sur deux Etats essentiellement agricoles. La tondeuse à gazon symbolise le monde agricole, monde dans lequel Alvin a vécu toute sa vie, et donc plus largement l'allégorie de l'Amérique dite profonde. Le film offre d'ailleurs étonnamment un portrait touchant et valorisant de ces Etats et de leur population souvent stigmatisée.

La tondeuse permet donc d'évoquer l'essence agricole des Etats dans lequel l'action prend place, mais elle peut également être vue comme une allégorie du personnage Alvin lui-même. En effet, en apparence faible et peu préparée pour la route, elle tient pourtant la distance et permet d'amener le personnage jusqu'à destination.

Elle est comme Alvin, frêle en apparence et pourtant robuste. L'homme et la machine fonctionnent comme compléments, tous deux fragiles et confrontés à une modernité qu'ils tentent d'appriivoiser à leur manière. *The Straight story* est une hymne à l'homme et la machine, à leur alliance. La machine ne sert ni à la déshumanisation ni à l'abrutissement de l'homme ; ce n'est plus la machine créée par l'homme qui sert à la conquête de la nature, mais la machine lente et imparfaite à l'instar du héros affaibli qui la « machine-homme » construite pour palier aux imperfections de celui qui la chevauche, lui servir de prolongement même si elle aussi reste soumise aux aléas de la

nature et du temps<sup>23</sup>.

La tondeuse de Lynch s'oppose en tout point à la voiture de Kerouac. En effet, la voiture rapide et solide semble symboliser la jeunesse tandis que la tondeuse d'apparence faible et lente est drastiquement opposée et nous ne pouvons nous empêcher de voir en elle l'image de la vieillesse. Le jeune Sal face au vieux Alvin. C'est donc aussi à travers les moyens de transport que nous pouvons voir un lien, une forme de continuité, certes paradoxale puisqu'ils s'opposent en tout points mais une logique tout de même entre les deux œuvres de l'auteur et du cinéaste.

## **B) Paysages physiologiques et physiologiques**

### **a) Kerouac : Paysages physiologiques :**

Le paysage physiologique est un paysage abordé sous l'angle unique d'un tiers. Le vécu, le caractère, les émotions, tout l'aspect psychologique et émotionnel sont essentiels et prioritaires lorsque la personne aborde le paysage.

Le voyage commence par la projection. Sal décide du chemin à suivre en se plongeant dans une carte en y examinant tous les noms des villes. La carte est un paysage, « la carte traduit une série de choix, tout comme un dessin de paysage. »<sup>24</sup> La toponymie, les couleurs, les formes etc. stimulent l'imaginaire et tout cela forme un paysage. Le paysage de tout le monde devient celui de chacun, chacun projette sur un même support une multitude d'images mentales souvent en rapport avec une personnalité, un vécu, un contenu sensible propre à chacun.

Sal décide de suivre une ligne droite, un chemin parfait dans un paysage imaginaire idéalisé, mais la projection se retrouve ensuite confrontée à la réalité. Les illusions rencontrent alors des problèmes de concordance avec la réalité :

*« Tout cela parce que j'étais bouclé dans mon rêve, dans cette idée stupide de pantouflard qu'il serait merveilleux de suivre une grande ligne rouge à travers*

---

<sup>23</sup> BARON Émile, *Cadrage*, revue universitaire en ligne, disponible sur <http://www.cadrage.net/films/straightstory/straightstory.html>

<sup>24</sup> LACOSTE Yves dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p. 159

*l'Amérique au lieu d'essayer toutes sortes de chemins et de routes. »<sup>25</sup>.*

Parfois, le paysage sensible ne peut pas se superposer au paysage réel, le paysage sensible ne se superpose qu'avec le support qui le suscite. De plus, la carte est elle-même une forme de paysage sensible. En effet, elle est issue de choix de la part de celui qui la crée et figure des éléments réellement présents dans le monde physique qu'elle abstrait et condense. La carte est une projection mentale couchée sur un support papier ou numérique comme tout autre représentation du paysage (films, écrits, peintures, photographies etc.).

L'esprit et le corps agissent sur le paysage pour produire des productions mentales (paysage sensible) ou physiques (constructions), mais le paysage agit également en retour sur le corps et l'esprit :

*« Je ne sus plus qui j'étais pendant près de quinze étranges secondes. Je n'étais pas épouvanté ; j'étais simplement quelqu'un d'autre, un étranger, et ma vie entière était une vie magique, la vie d'un spectre. J'étais à mi-chemin de la traversée de l'Amérique, sur la ligne de partage, entre l'Est de ma jeunesse et l'Ouest de mon avenir, et c'est peut-être pourquoi cela m'est arrivé justement en cet endroit et à cet instant, par cet étrange après-midi rougeoyant. »<sup>26</sup>.*

Le territoire marque le corps et l'esprit, la frontière entre Est et Ouest peut être ici vu comme la frontière entre le passé et le futur. L'auteur se trouve d'ailleurs au seuil de sa vie d'adulte à ce même moment, gagnant pour la première fois son indépendance en entreprenant seul ce voyage vers l'Ouest sauvage rêvé. Le paysage se fait allégorique et l'auteur fait corps et âme avec celui-ci. L'homme est un territoire et le territoire un homme.

De plus, Kerouac fait parti de la *beat generation* qui se veut être une génération de l'instant, « Être « beat », c'est rejeter le passé et le futur »<sup>27</sup>. L'instantanéité est une forme d'entre-deux, le moment sans cesse renouvelé qui s'intercale entre le passé et futur. Dans son œuvre, Kerouac traite le territoire et ce qui le compose, tels que la nuit, l'aube, le crépuscule, une frontière, tout ce qui s'apparente à un entre deux, des allégories d'une

---

<sup>25</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 28

<sup>26</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.35

<sup>27</sup> MOHRT Michel, Préface de *Sur la route* de Kerouac Jack. Folio, 2007, p.8

philosophie de vie propre à la *beat generation*.

Le rapport au corps, à l'esprit mais aussi au vécu, au culturel, tout ce qui relève du sensible tient une place essentielle dans l'œuvre de Kerouac pour définir et aborder le paysage.

### **b) Lynch : Paysages physiologiques :**

Le paysage physiologique dépend des capacités physiques et techniques dont dispose le voyageur. Le voyageur accède au paysage, va à sa rencontre grâce aux moyens physiques et technique disponibles. Si le voyageur est victime d'un handicap physique ou même mental, celui-ci n'abordera pas le paysage de la même manière qu'une autre personne qui ne dispose pas des mêmes capacités. De même, en fonction des dispositifs techniques, les points de vues sur le paysage changent. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, Les personnages de Kerouac et de Lynch n'abordent pas le paysage de la même manière selon les moyens de transports qu'ils utilisent, leurs âges, leur condition physique etc.

Les moyens techniques à la disposition de Alvin Straight sont limités et choisis par défaut. N'étant plus apte à conduire une voiture, le vieil homme décide d'entreprendre son voyage à l'aide d'une tondeuse à gazon. Il se construit également une roulote de fortune afin de pouvoir s'abriter des aléas du climat ou pour se reposer.

Il tracte tout d'abord sa roulote grâce à une tondeuse très ancienne, trop ancienne puisque celle-ci lâche au bout de quelques kilomètres. Contraint de revenir chez lui et fort de cet échec, Alvin n'abandonne pas pour autant son idée de rejoindre son frère.

Désireux d'effectuer ce voyage seul malgré sa faible condition physique, il veut « finir ce voyage comme [il l'a] commencé »<sup>28</sup>. Il loue une nouvelle tondeuse plus récente et plus résistante. Cette nouvelle tondeuse suit le rythme de la nature et celui d'Alvin Straight. Tous deux avancent au gré des soubresauts de la machine et du corps affaibli du vieil

---

<sup>28</sup> LYNCH David, *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999.

homme<sup>29</sup>. Le temps de la civilisation est mis de côté au profit du temps biologique et de celui de la nature.

Il entreprend ce voyage seul, menant un combat contre lui-même et sa condition physique mais aussi contre ses conditions techniques et émotionnelles.

Celui-ci, âgé, est aussi comme nous l'apprenons au début du film, malade. L'acteur lui-même est également atteint d'un cancer de la prostate lorsque celui-ci tourne dans ce film. L'acteur Richard Farnsworth est absolument comme Alvin Straight. Ce rôle n'en est plus un mais une véritable mise en abyme.

De même, comme précédemment évoqué, Straight est obligé d'utiliser une tondeuse. Celle-ci est lente et n'est pas faite pour faire autant de kilomètres, pourtant, même lorsque celle-ci rend l'âme<sup>30</sup>, Alvin tient à la faire réparer pour continuer son voyage et atteindre son but par ses seuls moyens. Alvin défi toutes les probabilités et réussit ce voyage grâce à sa volonté.

Le personnage de Lynch accumule donc les handicaps (problèmes cardiaques, tondeuse à gazon, pannes, âge etc.) qui ne jouent pas en sa faveur. Pourtant, il arrive néanmoins à parvenir jusqu'à son but et parcourt et aborde le paysage différemment du fait de tous ces aléas techniques et physiques.

Le paysage apparaît comme empli d'une sérénité profonde. Le déroulement du film est lent, suivant le rythme du véhicule et celui de l'homme qui le dirige. Le paysage offre aux spectateurs des tableaux, parfois filmé en slow motion, parfois fixes, lui permettant de le contempler à sa guise et d'apprécier l'immensité des plaines américaines.

Selon les personnages de ces œuvres, le paysage est vu différemment. Rapidité contre lenteur, jeunesse contre vieillesse, paysage flou et synthétique contre paysage défini et contemplatif. L'œuvre de Lynch est une ode à la lenteur tandis que celle de Kerouac est une ode à la vitesse, les paysages apparaissent différemment en fonction de la physiologie et physionomie des personnages.

---

<sup>29</sup> BARON Émile, *Cadrage*, revue universitaire en ligne, disponible sur <http://www.cadrage.net/films/straightstory/straightstory.html>

<sup>30</sup> LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 28mn 20s.

## **II – Paysages mobiles et immobiles**

### **A) Paysages actifs**

#### **a) Kerouac : Une ode à la vitesse**

Le développement des autoroutes dans les années 1920, d'abord appelées *superhighways*, voient le jour entre Los Angeles et San Francisco, autour de New York et bien sur entre Detroit et Chicago qui constituent le berceau de l'automobile<sup>31</sup>. Grâce à elles, rouler de manière plus sûre mais aussi plus vite devient possible. et La vitesse est l'une des plus importantes données de l'incidence des transports sur la perception de l'espace<sup>32</sup>.

Le périple de Kerouac commence lorsque « vint le printemps, la grande saison des voyages »<sup>33</sup>. Le printemps est la saison du renouveau, de la naissance et c'est ce que Kerouac s'apprête à vivre, un renouveau dans sa petite vie bien rangée d'étudiant. Le printemps, saison où tout s'active après l'hiver qui paralyse, et c'est bien ce que Kerouac compte faire lui-aussi, entrer en mouvement. Comme il le dit lui-même :

*« On était tous aux anges, on savait tous qu'on laissait derrière nous le désordre et l'absurdité et qu'on remplissait notre noble et unique fonction dans l'espace et dans le temps, j'entends le mouvement. »*<sup>34</sup>.

Le mouvement est la base de cet ouvrage qui ne relate essentiellement que les moments de transition entre deux endroits. Kerouac ne raconte ici que ses voyages et passe sous silence le temps qui s'écoule entre chacun de ses périple, comme si ce qui relevait du quotidien, du banal, qui nous embourbe dans une sorte de stabilité ne méritait pas d'être contée. Pour l'auteur, seul le mouvement compte, parfois même si celui-ci ne mène qu'à l'errance. Et quoi de mieux que l'objet de modernité suprême de l'époque qui n'est autre que la voiture pour assouvir ses envies de mouvement. Pour lui, la voiture c'est « comme

---

<sup>31</sup> DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement*. Gallimard, 2005, p.276

<sup>32</sup> *op. cit.*, p.8

<sup>33</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 22

<sup>34</sup> *op. cit.*, p.189

de rouler dans un train ; exactement aussi régulier et direct »<sup>35</sup> à cela près qu'aux Etats-Unis, tout est accessible en voiture contrairement au train. La voiture devient un objet de liberté et un moyen de s'émanciper et de s'acquitter de tout, même du temps car celle-ci obéit à la volonté de celui qui la conduit.

Pour Kerouac, la voiture est synonyme de vitesse. En effet, roulant sans cesse rapidement, celle-ci lui permet d'effectuer de grandes distances en très peu de temps. La vitesse de croisière de la voiture devient même une manière de mesurer le temps qui sépare Sal Paradise et Dean Moriarty de chacune de leur destination :

*« Il roulait à soixante-dix milles à l'heure. J'étais tout bouillant d'impatience ; je comptais les minutes et soustrayais les milles. Juste devant, s'élevant au dessus du paysage mouvant des champs de blé, tout doré sous les neiges lointaines de l'Estes, je pus enfin contempler le vieux Denver. »<sup>36</sup>.*

La rapidité du transport définit le temps de voyage mais aussi la manière d'appréhender le paysage. Celui-ci apparaît plus ou moins net, plus ou moins défini et détaillé. La voiture lui permettant d'effectuer de grandes distances rapidement et ses voyages d'Est en Ouest et vice versa se multipliant, Sal et Dean sont amenés à traverser plusieurs fois les mêmes villes.

La répétition des noms de villes, des expressions de langage, des noms des compagnons, des scènes nocturnes, des scènes de beuverie, des descriptions de paysages donnent l'effet d'un plan-séquence. Un plan séquence est un plan long constituant une scène en lui-même qui peut présenter plusieurs mouvements différents de caméra au cours de son déroulement (panoramiques, travellings, zooms). Même si les voyages ne se déroulent pas aux mêmes moments, ils semblent tous empreints d'un lien tissé par l'utilisation répétée de certains mots et certaines scènes qui donne l'impression d'un seul et même voyage continu.

Tout cela crée « un effet de lassitude, une courbature du corps et de l'esprit, une

---

<sup>35</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.52

<sup>36</sup> *op. cit.*, p.61

migraine qui nous font sentir l'immensité de l'espace américain »<sup>37</sup>.

Le paysage est comme démultiplié, visible de plusieurs points de vue, comme dans l'oeuvre d'Italo Calvino, *Collection de sable*<sup>38</sup>, ouvrage rassemblant à la fois des récits reportages culturels et des récits de voyage desquels l'auteur tire des observations. Dans la seconde partie, « La forme du temps », Calvino livre les réflexions que lui ont inspirées d'autres civilisations telles que celle du Japon, Mexique et d'Iran. Dans le chapitre consacré au Japon, Calvino évoque notamment un jardin japonais. Calvino parle de la composition de ce jardin japonais et de sa promenade guidée par des pas japonais. Ceux-ci impose une cadence de marche aux visiteurs de par leur espacement et définissent un chemin précis à emprunter dans le jardin. Le chemin établi permet d'observer le jardin sous différents angles et crée ainsi une multitude de points de vue qui donnent de ce fait l'impression que le même paysage est démultiplié. Il en est de même dans l'oeuvre de Kerouac. Grâce à la répétition des noms, mots, expressions et descriptions, les vues sur le paysage Américain sont démultipliées et accentuent l'effet de vitesse en proposant sans cesse des allés et retours rapides d'un bout à l'autre des Etats-Unis en passant par le Mexique.

Les descriptions succinctes décrivant les paysages observés en voiture, l'addition et jonction de noms de villes ou d'éléments paysagers sont des moyens d'exprimer la vitesse du transport :

*« Le voyage en car de Denver à Frisco se passa sans incident, si ce n'est que toute mon âme tressaillait à mesure qu'on se rapprochait de Frisco. De nouveau Cheyenne, l'après-midi cette fois, et puis cap à l'Ouest par la montagne ; traversée du Divide à minuit à Creston ; arrivée à Salt Lake city à l'aube, ville d'appareils d'arrosage, le dernier endroit où l'on imaginerait que Dean est né ; puis assault du Nevada sous le soleil brûlant ; Reno à la tombée de la nuit et le clignotement de ses rues chinoises ; escalade de la Sierra Nevada, sapins, étoiles, chalets de montagne, refuges romanesques pour les amoureux de Frisco [...], le Truckee cher au cœur de fille ; et puis descente dans les plaines de Sacramento. Je me rendis compte soudain que j'étais*

---

<sup>37</sup> MOHRT Michel, Préface de *Sur la route* de KEROUAC Jack. Folio, 2007, p.11

<sup>38</sup> CALVINO Italo, *Collection de sable*. Editions du Seuil, 1986. 352p

*en Californie. Brise chaude, brise heureuse, que l'on peut baiser, et palmiers. On roule le long du Sacramento, fleuve légendaire sur une super autoroute ; encore des collines ; montée, descente ; et soudain le vaste déploiement de la baie (c'était juste avant l'aube) festonnée des lueurs somnolentes de Frisco. »<sup>39</sup>.*

De part de la vitesse de croisière, l'auteur ne relève que les éléments marquants des paysages observés. Le paysage est condensé et ramené à de simples éléments qui le composent. Un paysage traversé par une automobile ou tout autre moyen de transport rapide (comme le train par exemple), perd en valeur descriptive et gagne donc par conséquent en valeur synthétique. La vitesse en est la cause principale, mais la signalisation ou encore le glissement mécanique, c'est-à-dire les possibilités de mobilité qu'offrent les infrastructures, favorisent la synthétisation du paysage<sup>40</sup>. En effet, les points de repère que constituent la signalisation, la vitesse ainsi que la facilité de mobilité ne permettent ni au conducteur ni aux éventuels passagers de capter le paysage dans son entièreté.

Les odeurs, les sons, les intempéries ou encore les sensations kinesthésiques sont amoindries chez l'automobiliste par rapport au cycliste ou encore le piéton qui sont en contact direct avec l'environnement qu'ils parcourent. La voiture, tout comme le train, agissent comme des filtres<sup>41</sup>. En effet, l'« effet de glissement » comme l'appelle le polytechnicien et ingénieur Marc Desportes, soit l'avancement régulier et uniforme d'un véhicule, soustrait au voyageur un certain espace et une certaine temporalité qui lui est liée. C'est donc pour cela que le voyageur s'attache aux choses familières<sup>42</sup> comme par exemple la signalisation ou d'autres formes qu'il connaît déjà, comme les étoiles, les sapins ou encore les collines. Le paysage automobile est donc le produit d'une conjonction entre le site parcouru et la conduite pratiquée<sup>43</sup>.

Nous ressentons la vitesse à chaque instant : les mots s'enchaînent, les phrases se font de plus en plus longues, les textes sont condensés, le personnage voyage d'un bout des Etats-Unis à l'autre à des vitesses hallucinantes (quelques heures lui suffisent parfois), la

---

<sup>39</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 91

<sup>40</sup> DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement*. Gallimard, 2005, p.10

<sup>41</sup> *op. cit.*, p.237

<sup>42</sup> *op. cit.*, p.239

<sup>43</sup> *op. cit.*, p.240

drogue, l'alcool, les jours remplis d'activités du matin jusqu'à tard le soir, le personnage vit à mille à l'heure et la forme jusqu'au fond, l'œuvre de Kerouac est une véritable ode à la vitesse d'une jeunesse qui n'a pas de temps à perdre.

### **b) Lynch : Une ode à la lenteur**

L'œuvre de Lynch s'impose quant à elle comme une ode à la lenteur. En effet, le film reflète la philosophie de vie de son réalisateur. Profondément convaincu des bienfaits de la méditation transcendante, celui-ci nous offre un film lent, propice à la réflexion, la contemplation, la concentration et le recueillement.

*The Straight Story* marque une parenthèse dans l'univers parfois qualifié d'étrange ou de fantastique, en témoigne notamment l'un de ses premiers films *Eraserhead* dans lequel un bébé vagissant et agonisant laisse la place à un pépé claudiquant qui refuse de mourir. Les décors ténébreux et brumeux d'*Elephant Man* sont remplacés par les immenses paysages lumineux offrant une nature préservée du Nord du continent américain. Dans *The Straight Story*, pas de vaisseau spatial comme dans le film *Dune* du réalisateur, mais une simple tondeuse à gazon qui peine dans les côtes et menace de rendre l'âme à tout instant. Les personnages étranges comme Frank Booth dans *Blue Velvet*, Bob dans *Twin Peaks* ou le Mystery Man dans *Lost Highway* laisse place à des personnages banals et l'ambiance se fait plus sereine<sup>44</sup>.

Les plans, souvent fixés ou filmés en slow motion combinés aux plans serrés apportent une certaine intensité et sérénité. De plus les paysages et personnages que rencontre Alvin Straight lui évoquent souvent des souvenirs de son passé et lui permettent d'effectuer le point sur sa propre histoire. Ses parallèles entre passé et présent semblent lui donner la force d'avancer toujours plus vers son but (retrouver son frère Lyle) et de le délester de son vécu parfois lourd et douloureux. Le voyage prend parfois une dimension mystique et initiatique. Même après un certain âge, même pour une personne qui semble avoir tout vécu, la vie réserve toujours ses apprentissages et ses défis.

---

<sup>44</sup> BARON Émile, *Cadrage*, revue universitaire en ligne, disponible sur <http://www.cadrage.net/films/straightstory/straightstory.html>

Les plans larges sur de vastes paysages laissent peu à peu place à des plans plus serrés sur des paysages plus restreints visuellement, la forêt particulièrement qu'Alvin parcourt quelques temps à la fin de son périple. Les grandes routes deviennent peu à peu de petits chemins naturels, Les grandes plaines offrant des champs dorés à perte de vue se peuplent peu à peu d'une végétation verdoyante et deviennent forêt. Au fur et à mesure que le personnage fait le point sur sa vie qu'il semble comme revivre d'un point de vue extérieur au fil des rencontres qui lui font écho, le paysage change et passe d'un paysage agricole, travaillé par l'homme, à un paysage moins maîtrisé et œuvre de la nature.

Le réalisateur pose alors la méditation comme moyen de se comprendre et d'atteindre sa nature profonde. Un retour à l'essentiel, aux origines. Lynch affiche dans *The Straight story* une confiance en l'avenir et en l'homme, d'où la naïveté assumée de certaines scènes, qui peuvent parfois être perçues comme conservatrices. Lynch retrouve et dépeint le monde de son enfance, celui des contrées retirées des plaines américaines, des gens simples et bien intentionnés pour qui la solidarité tient une place importante et où la lenteur n'est pas un contresens dans notre société habituée au zapping continu.<sup>45</sup>

Dans la composition et la réalisation du tournage du film, une volonté de lenteur est respectée. Toutes les scènes du film ont été filmées dans l'ordre chronologique d'apparition et dans le respect du déroulement du voyage du véritable Alvin Straight (chronologiquement mais aussi au niveau de la localisation). Le réalisateur a filmé ces scènes aux mêmes endroits, selon la même route que celle qu'avait pris le réel Alvin Straight quelques années auparavant<sup>46</sup>.

Les composants de l'histoire jouent également un rôle dans cette idée de lenteur. Le moyen de transport utilisé, le temps du voyage qui s'étend sur plusieurs mois du fait de la vitesse du véhicule, le personnage âgé, au corps frêle et qui ne peut se mouvoir que difficilement et à l'aide de deux cannes.

L'œuvre de Lynch dépeint une sensibilité et une délicatesse vis-à-vis du temps. Dans ce

---

<sup>45</sup> BARON Émile, *Cadrage*, revue universitaire en ligne, disponible sur <http://www.cadrage.net/films/straightstory/straightstory.html>

<sup>46</sup> RUNYON Christopher, *The David Lynch retrospective* : « *The Straight story* », 2013, Movie Mezzanine, disponible sur <http://moviemezzanine.com/the-david-lynch-retrospective-the-straight-story/>

road movie à 8 km/heure Lynch rend hommage et esthétise l'âge et l'expérience humaine.

## **B) Paysages contemplatifs**

### **a) Kerouac : Paysages qui isolent**

Nous avons précédemment établi dans nos définitions du paysage que celui-ci était composé d'une part de réel qui rassemble tous les éléments physiquement présents, et d'une part sensible car le paysage est dépendant d'un tiers, de son interprétation. Le paysage ne naît que lorsque que quelqu'un prend le temps de l'établir en l'observant.

Le paysage contemplatif dépend des moments de pause, d'arrêt, de latence, volontaires ou involontaires du personnage. Le paysage contemplatif est un paysage dans lequel le personnage n'est pas forcément inactif, mais un moment où le protagoniste prend le temps d'observer attentivement ce qui l'entoure et qui le pousse à extrapoler et à se plonger dans ses pensées. Ce paysage pousse en quelque sorte la personne à une forme d'introspection, de retranchement en soi.

*« Nous arrivâmes à Council Bluffs au lever du soleil ; je regardai le paysage. Tout l'hiver j'avais lu l'histoire des grands rassemblements de chariots en cet endroit où l'on tenait conseil avant de s'engager sur les pistes de l'Oregon et de Santa Fé ; et naturellement maintenant il n'y avait, dans l'aube morne et grise, que de coquets pavillons de banlieue illustrant toutes les variétés de l'ignominie. Puis ce fut Omaha et bon dieu, le premier cow-boy que j'aie jamais vu, marchant le long des murs déserts des abattoirs, avec un vrai chapeau de cow-boy sur la tête et des bottes du Texas ; et qui, le costume mis à part, me paraissait ne pas différer d'un fanatique du jazz que j'aurais vu au petit matin, dans l'Est, sous nos murs de briques. On descendit du car, on marcha jusqu'au haut de la colline, la grande colline amassée au cours des millénaires par le puissant Missouri, le long duquel Omaha est bâtie »<sup>47</sup>.*

Ces moments de pause deviennent des moments de contemplation car ceux-ci laisse

---

<sup>47</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 37

songeur le spectateur qui observe ces paysages. Les bagages émotionnels et culturels du personnage émergent, sont mis à nu grâce au paysage qui les fait ressortir. Le paysage sensible prend le dessus sur le paysage réel. Le paysage réel n'est que le support du paysage sensible que le personnage vient calquer dessus. Le paysage est sujet aux songes.

Le paysage de nuit a également une grande importance dans l'œuvre de Kerouac. Le monde de la nuit est aussi celui des rêves. Lorsque la nuit vient, nous passons du monde réel au monde de la rêverie par le biais du sommeil. Le soir devient donc un entre deux.

*« Un grillon me tint éveillé quelques temps. La nuit, dans cette région de l'Ouest, les étoiles, ainsi que je l'avais remarqué à Wyoming, sont aussi grosses que des chandelles romaines et aussi solitaires que le prince de Dharma qui a perdu son bosquet ancestral et qui, essayant de le retrouver, voyage à travers l'espace en parcourant point par point les bras de la grande Ourse. Elles tournèrent ainsi lentement dans la nuit et puis, longtemps avant que le soleil lui-même se lève, l'immense lueur rouge apparut dans le lointain du désert ténébreux vers l'Ouest du Kansas et les oiseaux attaquèrent leur prélude frémissant au-dessus de Denver. »<sup>48</sup>*

La noirceur de la nuit encourage d'autant plus à s'abandonner au rêve car elle nous fait perdre tous nos repères visuels. Nos autres sens sont donc décuplés, à l'affût du moindre indice sur l'espace qui nous entoure.

*« L'épaisseur des ténèbres qui tombent à la nuit sur ces prairies-là ne peut être imaginée par un homme de l'Est. Il n'y avait ni étoiles, ni lune, ni lumière quelconque, n'eût été la lumière de la cuisine de Mrs Wall. Ce qui s'étendait au-delà des ombres de la cour c'était le spectacle infini du monde, invisible jusqu'à l'aube. [...] je me risquais à faire une prudente petite promenade dans ces ténèbres, sur une distance de vingt pieds environ mais pas d'avantage. Je crus entendre des coyotes. Wall dit que c'était probablement un des chevaux sauvages de son père qui hennissait au loin. »<sup>49</sup>.*

L'interprétation du paysage est alors d'autant plus exacerbée, le cerveau cherche à

---

<sup>48</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.315-316

<sup>49</sup> *op. cit.*, p.323

associer les sons, les odeurs et les sensation tactiles à des situations connues et se trompe parfois, comme dans l'extrait précédent où Sal extrapole le simple hennissement d'un cheval en un cri menaçant de coyote.

L'aube et le crépuscule, tiennent également une place importante chez l'auteur. Ces deux moments de la journée sont également des entre-deux, d'où l'expression « entre chien et loup », le chien symbolisant le jour et le loup la nuit. Souvent décrivent de la même manière, de couleur « pourpre » ou « rougeoyant », ces entre-deux, sont des moments de latence entre deux états : l'ivresse folle de la nuit et celle de la journée.

Les entre-deux fascine l'auteur, états naturels qui font écho à l'état dans lequel le personnage est souvent au cours de ses voyages. Le manque de sommeil, la drogue, l'alcool, accentuent la confusion de Sal entre le monde réel et celui de l'illusion, il est sans cesse dans un état second. Le paysage est allégorique de l'état du personnage. Il lui permet également de s'isoler et le laisse songeur.

#### **b) Lynch : Paysages qui rassemblent**

Chez Lynch, même si le paysage laisse le spectateur songeur, il réunit souvent Alvin Straight et les autres personnages.

Le paysage nocturne joue, comme chez Kerouac, un rôle important. Cependant, loin d'être vécu de manière menaçante, la nuit rassemble et est propice aux confessions.

La discussion autour du feu de camp est une scène redondante dans l'œuvre de Lynch. Le feu, depuis toujours, réchauffe et protège les hommes des dangers de la nuit. Il permet d'instaurer un climat de sécurité et de bien être. Il est donc naturellement vécu comme délimitant un espace de confiance parfait pour se détendre et oublier les soucis de la journée. Autour de ce feu, les personnages échangent des paroles mais aussi des denrées. Les réunions autour de la nourriture sont synonyme de partage et aident également à s'ouvrir aux autres. Les scènes autour du feu de camp ou de la table sont donc les lieux qui abritent toutes les discussions importantes. Ces espaces sont donc les lieux où le personnage principal et les autres échangent tout aussi bien de la nourriture physique que spirituelle.

Ce sont toujours des évènements, météorologiques, techniques ou encore d'ordre physiologiques qui forcent le personnage principal à se stopper momentanément. Tous ces instants de pause sont des moments de rencontre.

D'une jeune fille enceinte qui fuit de chez elle qu'il rencontre un soir alors qu'il se reposait<sup>50</sup>, une bande de cyclistes<sup>51</sup>, une conductrice déjantée qui percute sans cesse des cerfs avec sa voiture<sup>52</sup>, ou encore un homme et sa femme qui l'hébergent le temps que sa tondeuse en panne soit réparée<sup>53</sup> ou un prêtre qu'il rencontre aux abords d'un cimetière lorsque celui-ci se repose<sup>54</sup> et enfin son frère Lyle<sup>55</sup>, absolument tous les moments d'arrêt sont propices à la rencontre et à l'enrichissement, autant pour Alvin que pour les autres protagonistes de passage.

Comme le dit Michel Onfray, « Dans le détail du voyage, l'amitié permet la découverte de soi et de l'autre. »<sup>56</sup>. Le paysage, le voyage et les rencontres qu'ils provoquent permettent en découvrant l'autre, de se découvrir soi-même. Le paysage rassemble et isole à la fois. En provoquant des rencontres, il réunit mais nous renvoie aussi à nous-même et nous isole en un sens.

Dans l'œuvre de Kerouac comme dans celle de Lynch, le paysage isole ou rassemble mais, dans tous les cas, il ramène le personnage à ses propres expériences, son propre vécu et ses propres émotions. Le paysage permet au personnage d'effectuer un retour sur lui-même, de faire le point, « Au centre du voyage, on ne repère rien d'autre que le moi. »<sup>57</sup>.

---

<sup>50</sup> LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 36mn 42s.

<sup>51</sup> *op. cit.*, 50mn.

<sup>52</sup> *op. cit.*, 54mn 55s.

<sup>53</sup> *op. cit.*, 1h 01mn 10s.

<sup>54</sup> LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 27mn 44s.

<sup>55</sup> *op. cit.*, 1h 27mn 44s.

<sup>56</sup> ONFRAY Michel. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Le livre de poche, 2007. p.48

<sup>57</sup> *op. cit.*, p.85



**Figure 1 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 37 min 43 s.

Dans cette première figure illustrant une scène du film de Lynch, Alvin Straight, le personnage principal, rencontre le premier soir de son voyage une jeune fille enceinte qui fuit de chez elle. Celui-ci la poussera à rentrer chez elle. Cette scène, comme beaucoup d'autres, se déroule autour du feu. Les deux protagonistes y échangent de la nourriture et des paroles.



**Figure 2 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 52 min 00 s.

La seconde figure ci-dessus montre une scène de rencontre du film *The Straight story* de David Lynch autour du feu. Après avoir croisé des cyclistes sur la route, Alvin les rejoint le soir sur leur campement de fortune. Ils se retrouvent tous près du feu, le temps d'une pause pour la nuit.



**Figure 3 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 56 min 21 s.

Dans la figure 3, nous pouvons voir la scène où Alvin rencontre une automobiliste qui percute et tue un cerf sur la route. Scène qui, nous le verrons plus tard, ravive des souvenirs douloureux chez Alvin.



**Figure 4 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 15 min 21 s.

Dans la figure ci-dessus, nous pouvons voir Alvin en compagnie de l'homme qui l'héberge lorsque sa tondeuse tombe en panne au cours de son voyage.

Dans la figure 3, la scène de rencontre se passe en plein jour, dans la quatrième figure, la scène se déroule la nuit, moment de repos. Les deux personnages boivent un verre et discutent. La nourriture, comme le feu de camp, sont des événements propices à la discussion et le partage dans l'œuvre de Lynch.



**Figure 5 : LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999, Site internet, 1h 28 min 00 s.

Sur cette cinquième figure, nous pouvons voir la rencontre entre un prêtre et Alvin Straight. Arrêté près d'un cimetière pour la nuit, le prêtre entrevoit le feu de camp d'Alvin et s'approche de lui. Tous deux échangent quelques confessions autour du feu.

Comme dans les scènes précédemment abordées, les moments de pause sont propices à la rencontre, et le feu de camp et la nourriture sont deux éléments qui rapprochent les gens et les poussent à se confier l'un à l'autre.

Ce sont des scènes qui permettent aux spectateurs de connaître un peu plus la vie d'Alvin Straight car ce sont les seules scènes de dialogue au cours du voyage, la musique prenant le relais lorsque le personnage est en mouvement.

Ces scènes sont aussi celles qui font de ce récit le récit d'un voyage initiatique, où le héros est soumis à un retour sur lui-même pour lui permettre d'évoluer non seulement physiquement puisque celui-ci rejoint son frère, mais aussi mentalement puisque celui-ci laisse tous ses remords et rancœurs derrière lui.



**Figure 6 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 41 min 43 s.

Sur cette figure 6, nous pouvons voir la scène de la rencontre finale, celle pour laquelle Alvin Straight a entamé son long et difficile voyage : la rencontre avec son frère Lyle.

Nous remarquerons les similitudes entre les deux personnages : tous deux portent un couvre chef, une chemise à motif, un jean et ils possèdent tous les deux une aide à la marche, une canne pour Alvin et un déambulateur pour Lyle.

Les deux frères se ressemblent et cette scène apparaît comme un face à face entre Alvin et son double, une réunification entre deux parties d'une même chose.

### **III - Une expérience polysensorielle : Le paysage, une appropriation personnelle**

#### **A) Le paysage : Une appropriation par les sens**

##### **a) Kerouac : Paysages sensoriels**

Pour Kerouac, pour saisir au mieux le paysage et ce qui s'offre à nous, il faut se rendre émotionnellement disponible et avoir tous ses sens en éveil. Là se trouve la différence entre le voyageur et le touriste. Comme le dit Michel Onfray, « le touriste compare, le voyageur sépare. [...] Le comparatiste désigne toujours le touriste, l'anatomiste signale le voyageur »<sup>58</sup>. Ce à quoi Jack Kerouac semble consentir :

*« On ne voyait guère que des bagnoles de fermiers ; à un moment passa, ce qui est pire, une auto de tourisme, où il y avait de vieux bonshommes avec leurs femmes qui repéraient les curiosités ou méditaient sur les cartes, et qui, assises à l'arrière, inspectaient tout d'un regard soupçonneux. »<sup>59</sup>.*

Le voyageur doit être disponible, à fleur de peau pour recevoir ce que nous donne notre environnement. Là est aussi la différence entre le « beat man » et le « square man ». Le beat man saisit l'instant, le « square man » lui se conforme au temps de la société, à son mode de consommation<sup>60</sup>, or, voyager suppose le refus de l'emploi du temps de la civilisation au profit du loisir. « L'art du voyage induit une éthique ludique, une déclaration de guerre au quadrillage et au chronométrage de l'existence. ». Le « beat man » est le voyageur, le « square man » le touriste, « L'homme des moutons en mouvement contre celui du champs qui demeure »<sup>61</sup>. Un disposé à simplement recevoir sans jugement, l'autre trop cadré par les normes de sa société pour ouvrir son esprit.

« Le voyage fournit en effet une occasion d'élargissement des cinq sens : sentir et entendre plus vivement, regarder et voir plus intensément, goûter ou toucher avec plus d'attention – le corps en émoi, tendu et prêt pour de nouvelles expériences, enregistre

---

<sup>58</sup> ONFRAY Michel. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Le livre de poche, 2007. p.61

<sup>59</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.41

<sup>60</sup> MOHRT Michel, Préface de *Sur la route* de Kerouac Jack. Folio, 2007, p.7

<sup>61</sup> ONFRAY Michel. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Le livre de poche, 2007. p.11

plus de données que d'habitude. »<sup>62</sup>. Dans l'oeuvre de Kerouac, ces « élargissements des cinq sens » sont très présents et se ressentent, notamment à travers les descriptions extrêmement détaillées et exacerbées de paysages.

Comme précédemment évoqué, le paysage nocturne occupe une grande place dans l'oeuvre de Kerouac. Celui-ci, du fait de la pénombre qui obstrue la vue, décuple les autres sens de l'auteur. La nuit provoque la perte de tout repère visuel, seules les étoiles guide visuellement dans la nuit. Les autres sens, ouïe, odorat, toucher, parfois goût, prennent le relai.

*« Je dormis aussi, puis je fis une petite promenade le long des murs de briques déserts à la lueur d'un lampadaire, avec la prairie tapie au bout de chaque petite rue et l'odeur du maïs comme une rosée nocturne. »<sup>63</sup>.*

Les autres sens – ici l'odorat essentiellement – permettent au promeneur de comprendre et de visualiser mentalement le paysage alentour. Le personnage projette une image de la ville à partir d'un savoir réveillé par ses sens : le personnage ayant vu la ville de jour sait que la prairie entoure la ville même si il ne la distingue pas visuellement.

L'odorat mais aussi le son après la vue sont les sens les plus souvent sollicités pour décrire le paysage et notamment celui de la nuit. Depuis toujours la nuit fascine, car si elle est le monde des rêves, elle est aussi celui des cauchemars et peut donc être vécue comme une situation menaçante :

*« Il y avait dans l'air un relent d'huile et d'eaux mortes. Voilà un exemplaire de la nuit que nous ne savions pas déchiffrer. Un hibou hulula. [...] D'immenses citernes et des raffineries se profilaient comme des villes parmi les relents puant du pétrole. »<sup>64</sup>.*

La perte de repères peut provoquer un certain stress chez le personnage qui la vit. Il se raccroche désespérément à ses autres sens qui parfois le trompent.

La nuit et le matin s'opposent chez Kerouac, " Mañana, un mot charmant et qui

---

<sup>62</sup> ONFRAY Michel. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Le livre de poche, 2007, p.52

<sup>63</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.34

<sup>64</sup> *op. cit.*, p.222

probablement est synonyme de paradis. <sup>65</sup>, tandis que la nuit est synonyme de dépravation et de descente aux enfers pour Kerouac car elle est le moment de toutes les folies (beuveries, fêtes, drogue...).

La musique tient une grande place dans la vie de Kerouac et cela se ressent dans son œuvre. La musique et surtout l'improvisation ont un rôle essentiel dans le paysage américain de cette époque. La société en plein changement, opposant le monde des traditions porté par les conservateurs au monde du renouveau porté par des mouvements tels que les hippies ou encore la *beat generation* dans laquelle Kerouac prend place et encourage. La musique d'improvisation telle que le jazz notamment, reflète la philosophie de cette génération du renouveau. Vivre le moment présent sans penser ni au passé ni au futur, telle est le guide de ces mouvements adeptes de l'instantanéité.

*« Ils se mirent à faire un vrai duo de dingos ; et toutes sortes de choses sortirent du saxo, non plus des phrases mais des cris, rien que des cris, " Baouf ! " et redescendant au " Bip ! " et remontant au " I-i-i ! " et dégringolant dans les graves et les cloisons répercutant l'écho des éclats du saxo. Il essaya tout, par en haut, par en bas, par les côtés, sens dessus dessous, à l'horizontale, à trente degrés, à quarante degrés, et finalement tomba à la renverse dans les bras de la foule et se laissa aller et tout le monde se poussait autour et gueulait : " Oui ! Oui ! Il l'a soufflé, ce coup là ! " Dean s'épongea avec son mouchoir. »<sup>66</sup>.*

Le champ lexical de la musique est développé tout au long de nombreuses descriptions. Kerouac a également pour volonté de retranscrire les sonorités en accumulant les interjections retranscrivant les cris de la foule ou ceux des instruments de musique. Grâce à tout cela, Kerouac nous fait ressentir les rythmes endiablés qui animaient ses soirées mais aussi parfois ses journées. La musique habite et bouleverse l'espace, elle devient elle même espace et temps. Un paysage à part entière de la musique nous dessine les contours d'une société en grand changement.

*« Le saxo en chapeau était en train de souffler à l'apogée d'une improvisation réussie une suite en crescendo et decrescendo qui allait du " I-ah ! " à un " I-di-li-*

---

<sup>65</sup>KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007., p.137

<sup>66</sup>*op. cit*, p.281

ah " encore plus délirant et qui cuivrait sur le roulement fracassant des tambours aux cicatrices de mégots, que matraquait une grande brute de nègre à cou de taureau qui se foutait de tout sauf de corriger ses caisses d'explosifs, boum, le cliquetis-ti-vlan, boum. Un tumulte de notes et le saxo piqua le it et tout le monde comprit qu'il l'avait piqué. Dean se prenait la tête à deux mains dans la foule et c'était une foule en délire. Ils étaient tous en train d'exciter le saxo à tenir le it et à le garder avec des cris et des yeux furibonds et, accroupi, il se relevait et de nouveau fléchissait les cuisses avec son instrument, bouclant la boucle d'un cri limpide au-dessus de la mêlée. Une négresse de six pieds toute décharnée se mit à rouler ses os devant le saxophone du gars et il se contenta de lui en filer un bon coup, " I! I! I! " »<sup>67</sup>.

Le champ lexical du corps est également très employé. La sexualité est un sujet très abordé dans l'œuvre de Kerouac. Elle y est abordée comme quelque chose de présent à tout instant et comme quelque chose d'ambiguë. Tirailé entre son attirance irréprouvable pour le corps des femmes et celle pour l'esprit marginal et intellectuel de ses compagnons masculins (surtout Dean Moriarty), Sal Paradise alias Kerouac associe ici la musique et la danse à l'acte sexuel. La musique marque les corps et les esprits, les amène à rentrer en transe.

Kerouac crée un paysage avec ce qui n'a longtemps pas été vu comme tel *in situ*. Il rassemble des éléments que dissociait l'audition directe, et il donne à percevoir les bruits de fond de manière plus intense. Leur présence agit ainsi sur l'ensemble comme principe totalisant, unifiant.<sup>68</sup> Nous retrouvons cette pensée dans le *Traité des objets musicaux* de Pierre Schaeffer et *soundscape*, néologisme formé par Robert Murray Shafer à partir du mot *sound* et *landscape*, soit un mélange de *son* et de *paysage*<sup>69</sup>. C'est le cinéma parlant qui s'établit internationalement qui donne au paysage le moyen de s'exprimer. Le vent, le feu, les tempêtes, mais aussi la musique ou les voix ont permis de mettre en relief les images de paysage. L'apparition progressive de la couleur parachève cela. Les réalisateurs bénéficient alors de nouveaux outils pour servir les récits de leurs films.

---

<sup>67</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.280

<sup>68</sup> SITNEY ADAMS Paul dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.116

<sup>69</sup> CHION Michel dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.56

Ici, bien qu'étant face à une œuvre littéraire, Kerouac nous met face à un véritable paysage sonore en retransmettant, par le biais d'onomatopées notamment, l'environnement sonore dans lequel l'auteur souhaite nous plonger créant ainsi un véritable paysage sonore.

*« A la fenêtre je humais toutes les victuailles de San Francisco. Il y avait tout près des restaurants de fruits de mer où les petits pains étaient chauds, et même les paniers me semblaient bons à manger ; où les menus eux-mêmes étaient pleins de douceurs comestibles, comme s'ils avaient mijoté dans du bouillon chaud ou rôti sur le grill, et ils me semblaient bons à manger. On m'aurait montré l'écaille du poisson bleu sur le menu de fruits de mer, que je l'aurais mangée, pourvu qu'on m'ait laissé flairer le beurre fondu et les pinces du homard. Il y avait des endroits spécialisés dans le gros rosbif rouge, au jus, ou dans le poulet rôti à la sauce au vin. Il y avait des endroits où les hamburgers brasillaient sur le grill et où le café ne coûtait que cinq cents. Et aussi, ah, ces effluves de grillades panées qui montaient du quartier chinois jusqu'à ma chambre, rivalisant avec les sauces spaghetti de North Beach, avec le crabe à tendre carapace qu'on servait au Fishersman's Wharf, et surtout les côtelettes de Fillmore qu'on tournait à la broche. Ajoutez les haricots rouges de Market Street qui emportent la langue, les frites à la française dans la nuit au vin rouge de l'Embarcadero et les palourdes à l'étuvée de Sausalito de l'autre côté de la baie, voilà ce qui me faisait pâmer à San Francisco. Ajouter le brouillard, le brouillard âpre qui affame, et les pulsations du néon dans la nuit douce, les talons hauts des femmes sur le trottoir, les colombes blanches dans la vitrine d'une épicerie chinoise... »<sup>70</sup>.*

Dans cet extrait, on perçoit le paysage de la ville de San Francisco grâce à de nombreux sens. Les odeurs, les bruits, les phénomènes météorologiques, la vue, tous les sens du personnage principal sont en ébullition et sollicités. Ils nous permettent de voyager dans tout San Francisco et de visualiser mentalement tous les aspects de cette ville sans pour autant quitter la chambre d'hôtel depuis laquelle Sal Paradise alias Kerouac capte tout cela.

Dans l'œuvre de Kerouac, le paysage est abordé comme quelque chose de complet : la sensibilité sensorielle et émotionnelle mais aussi les bagages culturels de l'auteur, ainsi

---

<sup>70</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 245

que la constitution physique du paysage entrent en compte pour décrire les espaces que traverse Kerouac au cours de son voyage. Le paysage est vu comme un regroupement de caractères totalement différents (physiques, socio-culturels, émotionnels, sensibles et sensoriels), se ramenant à différentes échelles (l'échelle mondiale, d'un pays, d'un quartier, d'une ville, d'une société, d'une culture, d'un groupe d'individu puis d'un homme) pour former un espace complet.

### **b) Lynch : Paysages sensibles**

Chez Lynch, dans bon nombre de ces œuvres et notamment dans le film *The Straight story*, l'esthétique des images est proche de celle des tableaux d'Edward Hopper. Edward Hopper est décrit comme le peintre de la vie et de la réalité du quotidien. Il s'intéresse également à l'architecture mais aussi l'urbanisation, la morphologie urbaine. La lumière dans les intérieurs clos et le caractère des personnages, souvent dépeints comme solitaires, sont aussi des thèmes récurrents et importants de ses œuvres.

C'est également le cas de Lynch dans *The Straight story* qui nous dépeint des personnages que nous devinons comme renfermés et souvent empreints d'une certaine mélancolie énigmatique due à leur passé qui ne nous ait révélé qu'à l'aide d'indices, de métaphores visuelles, disséminés ça et là dans l'œuvre<sup>71</sup>.

Le travail de la lumière est également très important dans l'œuvre de Lynch et il peut souvent s'apparenter à celui d'Hopper. En effet, le travail de la lumière en plein jour par temps ensoleillé et qui dessine des ombres très tranchées sur les bâtiments et les personnages et objets se retrouve dans le travail des deux artistes<sup>72</sup>.

De même, le travail en contre-jour du crépuscule ou de l'aube se retrouve dans quelques œuvres d'Hopper et dans certaines scènes de Lynch<sup>73</sup>. Le monde de la nuit est aussi très présent chez Lynch et chez Hopper, et les thèmes abordés et la composition des images sont semblables chez les deux artistes<sup>74</sup>.

---

<sup>71</sup> Cf. figures 7 à 13 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet.

<sup>72</sup> Cf. figures 7 à 21 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet.

<sup>73</sup> Cf. figures 16 à 19 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet.

<sup>74</sup> Cf. figures 20 et 21 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet.



**Figure 7 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 58 min 32 s.



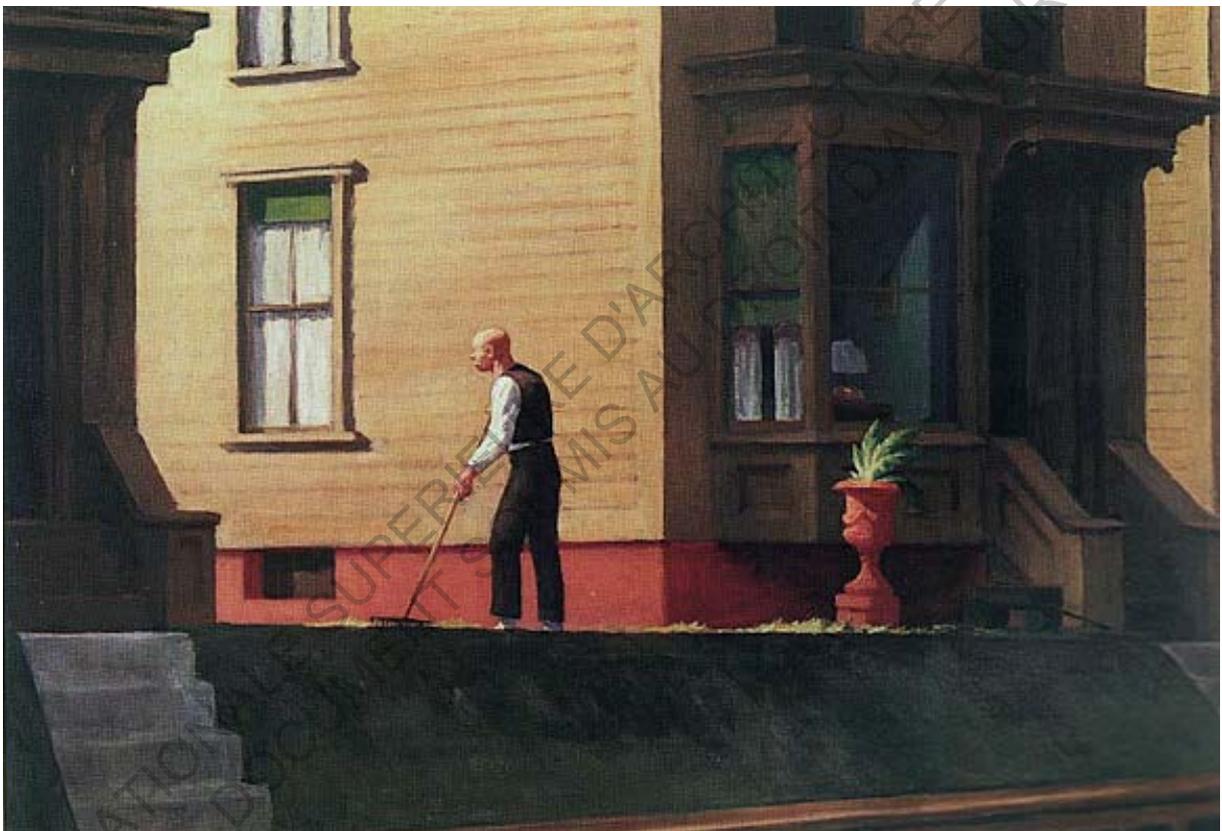
**Figure 8 :** HOPPER Edward, *People in the sun*, huile sur toile, 102.6 x 153.4 cm, 1960.

Sur les deux illustrations ci-dessus, nous retrouvons de fortes similarités dans leur composition. En effet, l'image tirée du film de Lynch semble être un autre point de vue du tableau d'Hopper.

Les personnages de la toile sont assimilables à ceux de l'écran, deux femmes et trois hommes dont un en retrait, qui prennent un bain de soleil assis sur des chaises. Les paysages quant à eux sont inversés d'une œuvre à l'autre : le paysage de premier plan dans l'image tirée de l'œuvre de Lynch est naturel, et celui de fond est un paysage plus urbain composé de maisons que nous devinons, tandis que dans l'œuvre d'Hopper, le paysage urbain avec une maison et au premier plan, et celui plus naturel est en fond. On retrouve également un élément paysager très présent dans le film de Lynch : un champ, symbole du monde agricole.



**Figure 9 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 24 min 43 s.



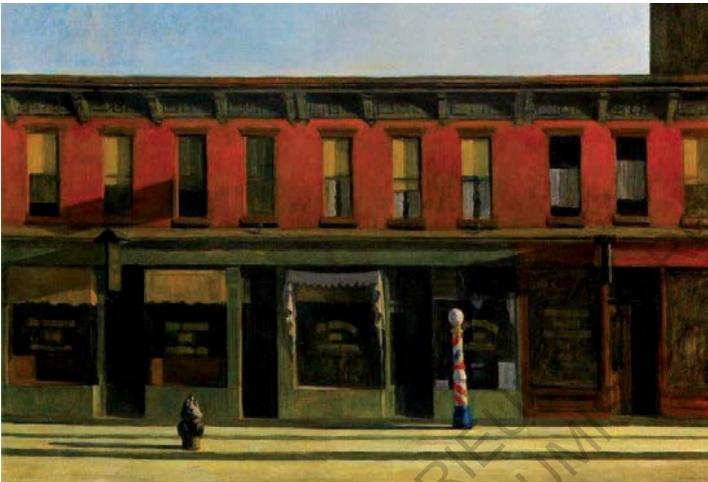
**Figure 10 :** HOPPER Edward, *Pennsylvania coal town*, huile sur toile, 88.9 x 153 cm, 1947.

Sur ces deux figures 9 et 10, nous remarquons bien que la lumière, les teintes et la composition du tableau d'Hopper sont très proches de celles de l'image de Lynch à l'exception près de l'absence du personnage chez Lynch.

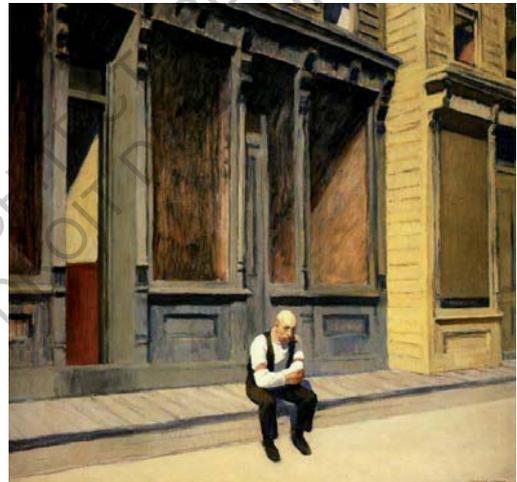
La lumière et les ombres qu'elle crée sur les architectures sont les sujets principaux de ces deux figures. Dans la toile d'Hopper, la lumière, les architectures tronquées et le personnage et son regard suggèrent un hors champ. Chez Lynch, ce sont les mêmes éléments qui suggèrent cela à l'exception du personnage qui est remplacé par un élément urbain, le poteau rouge au premier plan, et un élément naturel, l'arbre entre les deux habitations.



**Figure 11 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 4 min 44 s.



**Figure 12 :** *HOPPER Edward*, *Early Sunday morning*, huile sur toile, 88.9 x 152.4 cm, 1930.



**Figure 13 :** *HOPPER Edward*, *Sunday*, huile sur toile, 73.7 x 86.4 cm, 1926.

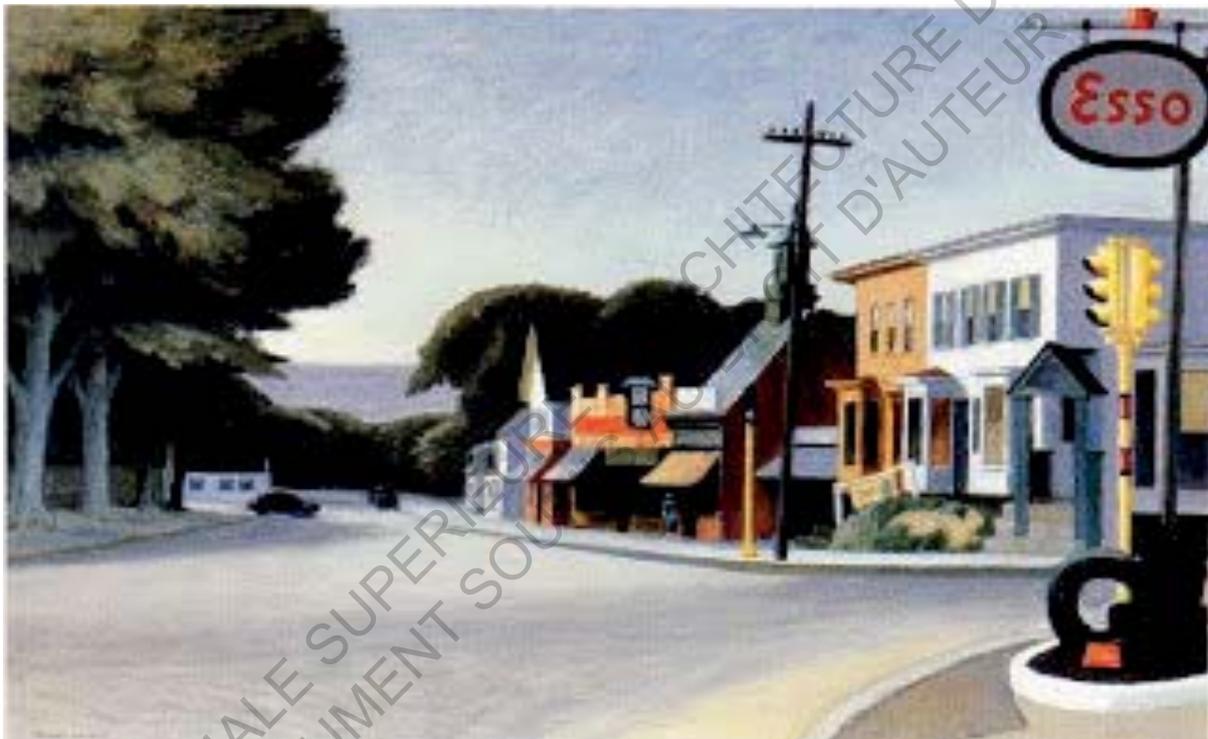
Dans les figures 11 à 13, nous remarquons la présence de personnages seuls, aussi bien chez Lynch, que chez Hopper. Leur regard perdu dans le vide suggère un hors champ, mais évoque également l'aspect mélancolique souvent présent chez Hopper et que nous trouvons également dans *The Straight story* de David Lynch.

Les architectures tronquées participent aussi à cette volonté de parler du hors champ. Le paysage visible et invisible raconte une histoire. L'imaginaire du spectateur est fortement mis à contribution pour faire parler ces paysages et les personnages qui y prennent place.

Chez Lynch, comme chez Hopper, les images proposent, de différentes manières, une pluralité d'histoires dépendantes du spectateur qui est sollicité pour les imaginer, parfois par le biais du hors champ qui est désigné par plusieurs moyens (cadrage, jeux de regard, lumière, etc.), parfois par le biais de métaphores visuelles (scènes rappelant d'autres scènes du passé des personnages), etc.



**Figure 14 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1 h 24 min 24 s.



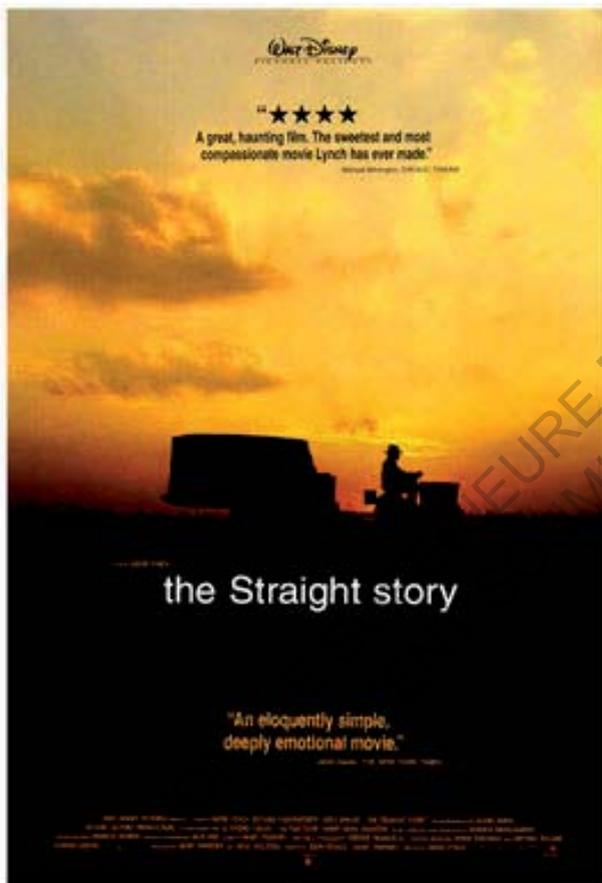
**Figure 15 :** *HOPPER Edward*, *Portrait of Orleans*, huile sur toile, 66 x 101.6 cm, 1950.

Dans la composition des deux images ci-dessus (figure 14 et 15), nous retrouvons des similarités : les bâtiments, bien que différents sur les deux illustrations, sont placés aux mêmes endroits dans les deux figures, la route est légèrement excentrée vers la gauche, deux véhicules sont présents au centre des deux images même si ceux-ci sont différents d'une image à l'autre, la végétation est dominante sur la gauche des figures et en arrière plan sur la droite, la lumière provient de la gauche dans les deux cas et un élément vertical et fin est visible presque au même endroit sur les deux visuels. Nous pouvons aussi noter que les teintes des deux images sont semblables.

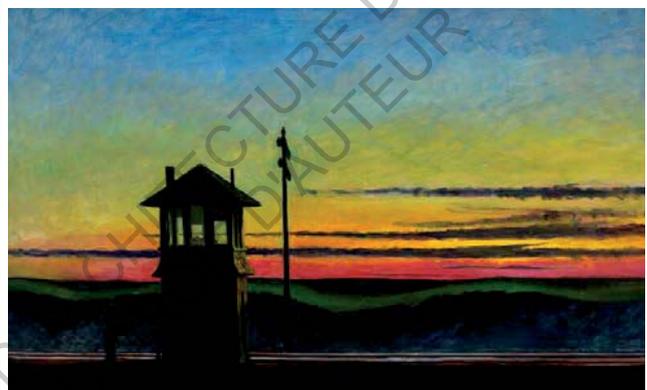
Tous les éléments principaux qui composent ces deux illustrations les rapprochent.



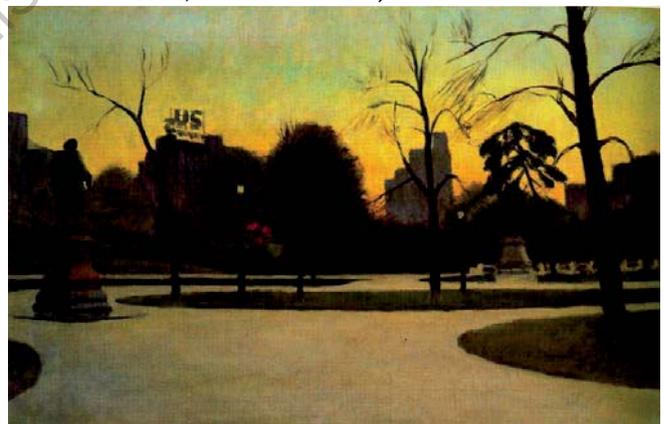
**Figure 16 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 50 min 05 s.



**Figure 17 :** *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Affiche de cinéma.



**Figure 18 :** *HOPPER Edward*, *Railroad sunset*, huile sur toile, 74.5 × 122.2 cm, 1929.



**Figure 19 :** *HOPPER Edward*, *Shakespeare at Dusk*, huile sur toile, 74.5 × 122.2 cm, 1926.

Sur les figures ci-dessus, nous pouvons voir un travail minutieux de la lumière du crépuscule, de ses teintes et surtout de la manière dont elle détoure et colore en brun les objets qui sont placés au premier plan grâce au contre-jour.

La lumière aux couleurs flamboyantes contraste avec les objets de premier plan qui se teinte de brun et nous permet de projeter ce que bon nous semble sur les objets ainsi privés de tout détail et n'apparaissant plus que comme des silhouettes.

L'imaginaire est stimulé par les couleurs célestes attrayantes, mais aussi par les nuances foncées qui colorent les objets terrestres. Ce qui est détourné par le ciel devient presque abstrait, comme une ombre que chacun peut identifier comme bon lui semble.



**Figure 20** : *LYNCH David* (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1 h 05 min 08 s.



**Figure 21** : *HOPPER Edward*, *Rooms for tourists*, huile sur toile, 76.83 x 107.06 cm, 1945.

Sur les figures 20 et 21, nous pouvons observer plusieurs similitudes, non pas au niveau de la composition, mais essentiellement au niveau de l'élément architectural principal, les deux maisons présentes dans le tableau et dans le film sont très semblables dans leur forme et dans la disposition des ouvertures.

Egalement, le traitement et la signification de la lumière artificielle sont assez ressemblants dans les deux images. En effet, la lumière qui nous parvient à travers le vitrage des fenêtres suggère la vie. Nous devinons alors qu'une ou plusieurs personnes habitent ces deux maisons et notre imaginaire est alors stimulé par ces sources de lumière : quelles personnes habitent cette maison ? Que font-ils ? Quelles pièces se cachent derrière ces fenêtres ? Etc.

L'esthétique des images retransmet une certaine sensibilité. En effet, le quotidien, thème abordé à travers la plupart des peintures d'Hopper mais aussi dans plusieurs scènes du film de Lynch, témoigne d'une certaine humilité et d'une sensibilité exacerbée quant à tout ce qui nous entoure et à l'éphémère : chaque image retranscrit un moment furtif capturé. Leurs images retransmettent une certaine pudeur, nous ressentons une certaine distance entre la scène et celui qui l'observe, la caméra, le peintre, se contentent de suivre, sans se l'approprier, l'histoire et l'évolution des personnages ou des paysages.

L'épaisseur temporelle du cinéma est indissociable du support où s'enchaînent les images choisies par le réalisateur. Celui-ci met en cause l'objectivité de tout cliché ou plan dans lequel on aperçoit des personnes et dramatise l'homme au cœur du paysage. De ce fait, le paysage s'impose au cinéma comme le « cadre privilégié de la geste humaine »<sup>75</sup>.

Les paysages qui nous sont donnés à voir sont donc empreints de sensibilité, celle de celui qui les filme, celle de celui qui les observe, mais aussi celle des personnages qui sont parfois montrés. Comme nous l'explique le philosophe Dominique Chateau, le décor est toujours choisi non seulement parce qu'il est filmable mais aussi et surtout parce qu'il est cinématographiquement pertinent, c'est-à-dire que le décor est conforme au récit et aux effets qu'il nourrit.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> ADAMS SITNEY Paul dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.111

<sup>76</sup> CHATEAU Dominique dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.95

## **B) Le paysage : Une appropriation émotionnelle**

### **a) Kerouac et Lynch : Paysages vécus**

Chez Kerouac comme chez Lynch, les paysages sont souvent ramenés à un vécu, ils agissent comme des aides mémoire et font ressurgir des souvenirs de situations vécues.

*« En travers de la route passait la voie de chemin de fer et la citerne indiquait : SHELTON. " Putain, fit Eddie avec stupeur, j'ai déjà été dans cette ville. Il y a des années de ça, pendant la guerre, une nuit, tard dans la nuit quand tout le monde dormait. Je suis sortie sur le quai pour fumer et nous étions au milieu du néant, dans une obscurité d'enfer, et j'ai levé les yeux et j'ai vu ce nom de Shelton écrit sur la citerne. Emballés pour le Pacifique, tous en train de ronfler, rien que de la bleusaille stupide ! " »<sup>77</sup>.*

Un élément du paysage, le panneau de signalisation, et un simple nom rappellent un souvenir au personnage. Cet élément du paysage permet au personnage de se remémorer un moment vécu au sein de la ville qu'il traverse à nouveau. Le paysage est alors bien plus que paysage, il est situation vécue.

*« En allant à la Côte, l'été dernier ; j'ai sauté du train à North Platte, en Nebraska, pour me dégourdir les jambes et la seule chose que j'aie vue en vitrine, c'était cet unique petit revolver ; je l'ai acheté en vitesse et c'est à peine si j'ai eu le temps de grimper dans le train. Alors j'essayais de lui raconter ce que North Platte représentait pour moi, le whisky que j'avais acheté avec les gars, et il me tapa dans le dos et dit que j'étais le type le plus marrant de la terre. »<sup>78</sup>.*

Ici le territoire, le paysage se résume au moyen de transport utilisé pour y parvenir et à un simple objet marquant trouvé dans une vitrine. Cet objet devient alors le symbole de tout un territoire et d'un vécu, d'un moment simple et pourtant marquant qui résume l'expérience d'un territoire et donc ce territoire.

---

<sup>77</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p. 40

<sup>78</sup>*op. cit.*, p. 97

« Dans une ville de l'Iowa où des années plus tard Dean et moi fûmes arrêtés comme suspects dans une Cadillac qui avait tout l'air d'être volée. »<sup>79</sup>

La ville est ramenée à une situation vécue, le paysage devient comme papier buvard et le vécu devient son essence.

« Dean roulait à son cent dix de croisière et j'apercevais des éclairs de paysage qui me rappelaient 1947, un long ruban où Eddie et moi avions glandé pendant deux heures. Toute cette vieille route de jadis qui se dévidait d'une façon vertigineuse comme si la coupe de la vie eût été renversée et que le monde fût devenu fou. Cauchemar en plein jour ! Mes yeux me faisaient mal. »<sup>80</sup>

Les éclairs de paysage ravivent des bribes de souvenirs de Kerouac de son premier voyage effectué en 1947, de l'Ouest vers l'Est pour retrouver Dean. Le paysage agit comme un aide mémoire, il devient alors bien plus que simple paysage, il devient vécu.

Michel de Certeau nous explique que le paysage, à travers le voyage et le parcours, se révèle, se raconte<sup>81</sup>. Le paysage est bien plus qu'un alignement de simples éléments physiques, il se raconte au fur et à mesure qu'il se parcourt, et n'est réellement paysage que lorsqu'il est vécu par un tiers.

Chez Lynch, nous retrouvons quelques scènes métaphoriques qui évoquent des événements du passé des personnages principaux de *The Straight story*.

Par exemple, au début du film, une scène fait écho à une autre scène du film et toutes deux évoquent un événement traumatisant du passé de Rose, la fille d'Alvin Straight. En effet, dans la première scène visible chronologiquement dans le film, nous pouvons voir Rose regarder par la fenêtre l'air mélancolique. Celle-ci observe un bout de rue et de jardin éclairé par un lampadaire dans la nuit. Un arroseur automatique au premier plan arrose la pelouse visible. Au bout de quelques secondes, un ballon surgit à l'image suivit d'un enfant. L'enfant s'arrête un instant dans le champ de vision de Rose, le ballon à la

---

<sup>79</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.34

<sup>80</sup> *op. cit.*, p. 332

<sup>81</sup> DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*. Folio essais, 1990.

main, puis disparaît<sup>82</sup>.

Nous pourrions associer cet extrait à une autre scène qui survient plus tard dans le film. Alvin Straight a entrepris son voyage depuis plusieurs semaines et se rapproche de chez son frère. Dans la descente d'une pente abrupte, son véhicule s'emballe et ne répond plus aux commandes d'Alvin. Au même instant, des pompiers se démènent pour éteindre une maison en feu. Les allés et retours visuels entre Alvin paniqué par la perte de contrôle de sa tondeuse qui risque d'avoir un grave accident et l'intervention des pompiers sur la maison en feu s'enchainent jusqu'à ce qu'Alvin arrive finalement miraculeusement en bas de la pente.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE  
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

---

<sup>82</sup> Cf. Figure 18 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 16 min 04 s.



**Figure 22 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 16 min 04 s.



**Figure 23 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 58 min 41 s.

Les deux figures ci-dessus représentent deux scènes du film *The Straight story* de Lynch qui se font écho. En effet, la première représente un petit garçon qui joue avec un ballon et qui passe brièvement devant un arroseur situé devant la maison de Alvin Straight dans laquelle il vit avec sa fille.

Dans cette première scène, Rose la fille de Alvin, regarde par la fenêtre l'air pensif. Soudain, un ballon apparaît à l'image et roule jusque devant la fenêtre. Un jeune garçon fait à son tour interruption dans le cadre comme nous pouvons le voir dans la figure 18. Il s'arrête un instant. Rose devient tout à coup mélancolique. On comprend par la suite que Rose a perdu la garde de ses garçons suite à un incendie accidentel après lequel elle a été jugée inapte à élever ses enfants car celle-ci souffre d'un léger retard mental.

La deuxième image, la figure 23, fait elle aussi écho à cet événement du passé qui a bouleversé la vie de Rose et d'Alvin.

Ces deux images représentent donc des paysages vécus, paysages allégoriques qui renvoient à un événement vécu.



**Figure 24 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 56 min 38 s.

La figure 24 est un extrait du film *The Straight story* qui lui aussi ramène à un événement du passé du personnage principal de l'œuvre de Lynch.

Dans cet extrait ici illustré, Alvin est témoin de la collision entre un chevreuil et une automobiliste. L'animal décède sur le coup et la femme explique qu'elle est désespérée, a tout essayé mais qu'elle percute systématiquement au moins un cerf par semaine sur cette même route.

Alvin Straight assiste à cet événement et à l'hystérie et la détresse de cette femme sans pouvoir aider. La mélancolie se lit ensuite sur son visage. Ce corps sans vie et ce sentiment d'impossibilité d'agir ramènent sans doute Alvin Straight à l'époque de la deuxième guerre mondiale à laquelle il a participé en tant que soldat impuissant face à l'accumulation des morts dans les deux camps.

Nous apprenons tout cela un peu plus tard dans le film lorsqu'Alvin prend un verre au bar avec un autre homme âgé qui lui aussi a vécu la guerre. Tous deux se confient l'un à l'autre<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1 h 12 mn 53s.

Le réalisateur nous donne à voir des *paysages-expression*. Ceux-ci sont une forme d'osmose, de fusion entre le paysage et le ou les personnages. Le paysage acquiert alors une fonction narrative, le paysage englobe alors non seulement les objets du monde mais aussi un *paysage intérieur*, c'est-à-dire de l'activité discursive produite par celui-ci.<sup>84</sup> Il s'oppose au *paysage-contrepoint* qui permet quant à lui d'instaurer un décalage entre le paysage et le personnage. L'un l'autre s'opposent et ce paysage naît donc d'un contrepoint. En s'opposant, le personnage et le paysage se soulignent en fait<sup>85</sup>.

Dans l'œuvre de Lynch, le *paysage-drame* intervient également dans la mise en scène dramatique du film<sup>86</sup>. Le paysage devient personnage, acteur, dont le réalisateur extrait toutes les possibilités dramatiques. Il est un moment de la narration. Les paysages qui sont donnés à voir nourrissent l'aspect dramatique et dramaturgique de l'histoire en évoquant des bouts de vie des personnages.

#### **b) Kerouac et Lynch : Paysages rêvés**

Chez Kerouac, comme chez Lynch, nous retrouvons des paysages rêvés, c'est-à-dire des paysages imaginés, extrapolés à partir d'autres paysages visualisés ou vécus.

*« Cette proposition nous fit rire un bout de temps ; nous imaginions ce qui aurait pu nous arriver. Je me voyais quelque part dans la plaine par une soirée sombre et poussiéreuse, au milieu des gens du Nebraska se promenant en famille, avec leurs enfants roses sidérés par tout ce qu'ils regardaient. »<sup>87</sup>*

Dans ce passage, le paysage est rêvé car les personnages extrapolent et créent tout un paysage à partir d'une simple proposition d'emploi. Ils ne regardent pas le paysage qu'ils décrivent en même temps qu'ils en parlent mais pourtant les deux personnages arrivent à le visualiser. Ceux-ci le créent de toute pièce à partir de la simple évocation de l'Etat du Nebraska, ils imaginent ce à quoi pourrait ressembler l'endroit.

---

<sup>84</sup> GARDIES André dans *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999, p.146-147

<sup>85</sup> *op.cit.* p.148

<sup>86</sup> *op.cit.* p.149

<sup>87</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.42

A d'autres moments du livre, le paysage vécu se transforme en paysage rêvé.

*« On était environnés par une grande forêt reptilienne où l'on pouvait entendre les froufrous d'un million de trigonocéphales. La seule chose visible c'était la lampe rouge de contact au tableau de bord de l'Hudson. Marylou poussa des cris de frayeur. On se mit à ricaner comme des déments pour lui faire peur. Nous aussi, on avait peur. Il nous tardait d'être sortis du royaume des serpents, de ces ténèbres pleines de bourbiers et de fondrières, de rejoindre à plein gaz le plancher familial de l'Amérique et les bourgades à vaches. »<sup>88</sup>*

La forêt Mexicaine est ici vécue comme un endroit menaçant et la pénombre de la nuit exacerbe la peur provoquée par l'inconnu. Le paysage observé est alors biaisé et déformé par le prisme de la peur. Un paysage imaginaire vient alors se calquer sur le paysage observé et prend le dessus : le paysage contient une grande partie de rêve.

*« Je lui parlais du grand serpent du monde enroulé au centre de la terre comme un ver dans une pomme et qui ferait surgir un jour une colline qui, par la suite, serait nommée la Colline du Serpent, et il se déroulerait sur la plaine, long d'une centaine de milles pour dévorer ce qu'il trouverait sur son passage. Je lui dis que ce serpent c'était Satan. [...] Un saint, appelé le docteur Sax, le tuera grâce à des herbes secrètes qu'il est en train de cuisiner en ce moment même, dans sa tanière souterraine, quelque part en Amérique. On peut également révéler que le serpent n'est qu'une baudruche remplie de colombes ; quand le serpent mourra, de grands nuages de semences de colombes grises voltigeront dans l'air et porteront dans l'air des nouvelles de paix au monde entier. La faim et l'amertume me faisaient perdre les pédales »<sup>89</sup>*

Ici aussi l'auteur mélange territoire rêvé et territoire réel, le monde réel devient le berceau d'un monde mythique, imaginé. L'invisible, l'imaginaire vient se calquer sur le visible, le réel, et forment à eux deux le paysage.

*« On était complètement imprégnés de l'étrange Mythe Mélancolique de l'Ouest et du sombre et surnaturel Mythe de l'Est »<sup>90</sup>*

---

<sup>88</sup> KEROUAC Jack, *Sur la route*. Folio, 2007, p.222

<sup>89</sup> *op. cit.*, p.240-241

<sup>90</sup> *op. cit.*, p.130

Ici, comme précédemment expliqué, le paysage réel se voit superposer un paysage rêvé, idéalisé selon des critères culturels. L'auteur pose un « regard endogène » sur le territoire Américain, soit un regard intérieur « qui rend compte du rapport individuel ou collectif à un espace habité, c'est-à-dire vécu et pratiqué régulièrement ; il est à l'origine de la notion d'*identité* conçue comme une construction individuelle ou sociale relative à un territoire. »<sup>91</sup> en évoquant le « Mythe Américain ».

Anne Cauquelin décrit dans le premier chapitre, *Un jardin si parfait*, de son ouvrage *L'invention du paysage* un jardin apparu en rêve suite à la description de celui-ci par sa mère. Celle-ci se demande si ce jardin n'est pas l'origine de sa conception du paysage<sup>92</sup>. En effet, ce jardin rêvé est devenu pour elle une référence, il fait parti de sa culture mais il est aussi quelque part le reflet de sa personnalité et influe de ce fait dans sa conception du paysage : « Qu'aurait voulu dire « paysage » sans cette image ? Sans l'artifice de sa constitution illusoire ? »<sup>93</sup>. Le paysage naîtrait donc avant tout d'un mythe, d'une conception souvent culturelle inculquée dès notre plus jeune âge. Le paysage est avant tout rêvé.

Chez Lynch, nous retrouvons également des paysages rêvés. Ces paysages sont issus soit de paysages vécus, vus, soit d'éléments de paysages qui évoquent une situation idéale, fantasmée ou véhiculent une valeur symbolique.



**Figure 25 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 46 min 57 s.

<sup>91</sup> DONADIEU Pierre, (1999) *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris : Éditions de la Villette, p.83.

<sup>92</sup> CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, p.14

<sup>93</sup> *op. cit.*, p.13

Par exemple, la scène du fagot (voir figure 25) met en scène un élément du territoire - un fagot de brindilles - qui devient un symbole grâce à l'extrapolation du personnage principal.

Lorsqu'Alvin rencontre une jeune fille qui fuit de chez elle parce qu'elle est enceinte et redoute la réaction de ses proches, il lui explique que la famille est semblable à un fagot de brindille, seul nous sommes faible, mais une fois tous associés ensemble par le lien familial, nous sommes « inséparables ».

Cette explication fait écho à la propre situation d'Alvin qui, fâché avec son frère, n'a tout de même jamais cessé de l'aimer et qu'à deux, même affaiblis par l'âge, ils seront plus forts et heureux.

Dans cette scène, l'élément de paysage se fait symbole et constitue un paysage rêvé car celui-ci permet l'extrapolation de par sa valeur symbolique.

Le ciel a également une grande place symbolique dans l'œuvre de Lynch. Les scènes montrant le voyage d'Alvin sont régulièrement entrecoupées de scènes figurant le ciel. D'abord nuageux et menaçant au début du film, il se teinte progressivement d'ocre et s'éclaircit, les nuages laissant petit à petit place au soleil, comme sur les figures 26 à 28.



Figure 26 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 47 min 44 s.



Figure 27 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 54 min 02 s.



Figure 28 : **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 26min 30s.

Le dispositif de la *vue verticale*, comme nous l'explique le professeur de cinéma Français Philippe Dubois, permet de relier le ciel et la Terre par le regard. L'horizon, perçu comme une « charnière articulatoire [...] comme raccord entre ciel et terre » disparaît<sup>94</sup>. Sans horizon, la vue verticale perd sa profondeur et tout repère : l'espace est ainsi abstractisé et tout est en suspens, propice aux instabilités<sup>95</sup>. Ainsi, totalement détaché de notre monde<sup>96</sup>, se soulève alors la question de l'interprétation, de la lecture<sup>97</sup>. « Au

---

<sup>94</sup> DUBOIS Philippe, *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999. p.25.

<sup>95</sup> *op. cit.*, p.31

<sup>96</sup> *op. cit.*, p.43

<sup>97</sup> *op. cit.*, p.34

cinéma, l'art du visible-invisible s'incarne en celui du cadre et du hors-champ. »<sup>98</sup>, c'est exactement ce que provoque la *vue verticale*, en cadrant le ciel (le visible), l'espace est abstractisé et le hors-champ (l'invisible) acquiert une grande importance.

Les ciels peuvent être vus comme le reflet de la situation émotionnelle d'Alvin mais aussi de son trajet, plus Alvin approche de son but, rejoindre son frère, plus le ciel s'éclaircit. Les soucis et la fatigue du voyage s'estompent au fur et à mesure que la fin du périple approche.



**Figure 29 :** LYNCH David (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 05s et 1h 43min.

Le Ciel étoilé (Cf. figure 29 ci-dessus) tient également une place de choix dans le film de Lynch. En effet, le film s'ouvre sur un plan fixe du ciel étoilé et se termine de la même manière.

Symbole de l'immensité, il est ici paradoxalement l'élément qui rapproche Alvin de son frère Lyle car tous deux passaient de longues heures à l'observer ensemble tout en refaisant le monde. Il est le lien indéfectible entre les deux frères, regarder les étoiles permet aux deux frères de rester connecter l'un à l'autre malgré la distance.

Le ciel est un espace partageable par tous et il permet d'anéantir les distances physiques au profit de la proximité sentimentale.

---

<sup>98</sup> VEILLON Olivier-René, *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999. p.77.

Comme nous l'explique Anne Cauquelin, tout paysage possède en lui une part de rêve, d'illusoire, de fantasme propre à chacun. Il est l'alliance de son monde intérieur et de celui extérieur dans lequel nous vivons, la « Nature » comme le nomme l'auteure, « Car il est vrai que ce qu'on nomme paysage se développe autour d'un point, en ondes ou en vagues successives, pour se concentrer à nouveau sur cet unique objet, reflet où viennent se prendre tout à la fois la lumière, l'odeur, ou la mélancolie. »<sup>99</sup>.

La « Nature » n'est autre que l'origine du paysage, soit les objets du monde qui se manifestent à nous, elle est « une idée qui n'apparaît que vêtue »<sup>100</sup>, soit la « Nature » ne se manifeste à nous qu'en tant que paysage, c'est-à-dire qu'elle n'est visible à nos yeux qu'à travers nos filtres culturel et émotionnel. Nous sommes en fait « Piégés innocemment, nous contempl[ons] non pas une extériorité, comme nous le croyions, mais nos propres fabriques intellectuelles. Croyant sortir de nous-mêmes par une extase providentielle, nous entr[ons] tout bonnement dans l'admiration pour nos propres façons de voir. »<sup>101</sup>. Le paysage porte en lui la marque culturelle et émotionnelle de celui qui l'observe<sup>102</sup>. Le paysage naît donc de l'interaction entre un tiers et la « Nature », « l'objet paysage ne préexiste pas à l'image qui le construit pour une visée discursive »<sup>103</sup> et comporte en lui une « visée discursive » : il est donc un moyen de faire réagir et penser.

Chez Kerouac, comme chez Lynch, le paysage rêvé est donc un *paysage-catalyse*. Celui-ci mène le personnage à subir une transformation lorsque celui-ci est mis en présence d'un certain type de paysage et dans des conditions favorables. L'espace extérieur, « naturel », devient « paysage » du moment où celui-ci est observé par un tiers et éveille en lui une activité intellectuelle et sensible. Il évoque ainsi un espace intérieur<sup>104</sup>.

---

<sup>99</sup> CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, p.14

<sup>100</sup> *op. cit.*, p.20

<sup>101</sup> CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, p.14

<sup>102</sup> *op. cit.*, p.15 à 17

<sup>103</sup> *op. cit.*, p.37

<sup>104</sup> GARDIES André, *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 1999. p.149.

## Conclusion

« Le paysage n'a pas non plus d'existence réelle. Il résulte d'un regard singulier porté sur l'espace. »<sup>105</sup>. De nombreux penseurs du XX<sup>ème</sup> siècle s'accordent sur la définition du paysage. Le paysage est avant tout une histoire de point de vue, le résultat de l'alliance d'un présent, de la « Nature » et d'une sensibilité, d'une culture. Le paysage naît d'une rencontre, d'une collision entre un être et le monde dans lequel il évolue mais aussi et surtout « d'une distanciation de soi à l'espace. »<sup>106</sup>.

Le paysage permet de véhiculer la sensibilité et la culture de celui qui l'expose, mais il est aussi appropriable par celui qui l'observe et qui vient à son tour recevoir le paysage proposé à sa manière. Le paysage est composé de couches, la « Nature » étant la couche de base sur laquelle les filtres culturels et sensibles de tout un chacun viennent se plaquer<sup>107</sup>.

Le paysage possède donc en lui une part de réel et une part d'imaginaire, et à l'instar des acteurs ou de personnages littéraires, c'est grâce à la combinaison de ces deux dimensions qu'il acquiert sa valeur dramaturgique.

Le paysage dispose d'une valeur discursive, il expose « le[s] problème[s] de la nature et des relations que la société entretient avec elle [qui sont] au centre des questions que l'homme se pose aujourd'hui sur lui-même. »<sup>108</sup>. Le paysage permet de parler du territoire mais aussi de ceux qui l'habitent et tout particulièrement de leur relation. Est ainsi exposé le « logos », principe selon lequel « une intention quelle qu'elle soit gouverne toutes choses à travers toutes choses »<sup>109</sup>. Principe qu'illustre Anne Cauquelin dans son ouvrage *L'invention du paysage*. Elle y expose le monde comme une seule est même chose faite de « plis » qui portent chacun en eux une conception (paysage,

---

<sup>105</sup> GARDIES André, *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 19 octobre 1999. p.142.

<sup>106</sup> DESPORTES Marc, *Paysages en mouvement*. Gallimard, 2005, p.7

<sup>107</sup> CAUQUELIN Anne, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000.

<sup>108</sup> BESSE Jean-Marc et ROUSSEL Isabelle, (1997) Introduction de *ENVIRONNEMENT, Représentation et concepts de la nature*, L'Harmattan, p.25.

<sup>109</sup> *Fragment 41*, Héraclite

aménagement, environnement, homme etc.) mais qui appartiennent tous à une seule et même chose : la « Nature ». Tout est donc lié et indissociable.

Les œuvres citées dans ce mémoire exposent des palimpsestes, soit des « attitudes de création du paysage dans une société ouverte et multiculturelle, permettant une pluralité d'interprétations en un même lieu »<sup>110</sup>, celui du paysage Américain décrit dans les œuvres de Jack Kerouac et de David Lynch. Elles donnent également à voir des « espaces imaginaires », c'est-à-dire des espaces nouveaux créés par l'expérimentation nouvelle de la vie quotidienne que les œuvres d'art, la poésie, le roman, le théâtre, la musique ou la peinture invitent à faire, à la fois intime et guidée par la culture<sup>111</sup>.

L'« Artialisation », ou bien l'art, intervient soit directement sur le socle naturel, *in situ* et s'incarne en l'art des jardiniers et, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, celui des paysagistes, ou bien il agit indirectement, soit *in visu*, par la production de modèles, picturaux, littéraires, cinématographique etc. L'« artialisation » est donc « la condition de possibilité de toute pratique et de toute perception paysagère. »<sup>112</sup>.

A travers toutes les œuvres étudiées au long de ce mémoire, et notamment celles de Jack Kerouac et de David Lynch qui constituent le corps de ce mémoire, nous avons pu découvrir une dimension nouvelle du paysage. Loin d'être simplement un décor, le paysage devient un personnage à part entière. Il est présent pour nous livrer des messages, approfondir l'histoire qui nous est contée, appuyer le caractère ou le vécu des personnages : il est un véritable outil dramaturgique pour l'auteur ou le réalisateur des deux récits de voyage du XX<sup>ème</sup> siècle étudiés au cours de ce mémoire.

---

<sup>110</sup> CONAN Michel, (1999) *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris : Éditions de la Villette, p.77

<sup>111</sup> *op. cit.*, p.63

<sup>112</sup> ROGER Alain, (1999) *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris : Éditions de la Villette, p.46

## Table des illustrations

<b>Figure 1</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 37 min 43 s.....	30
<b>Figure 2</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 52 min 00 s.....	30
<b>Figure 3</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 56 min 21 s.....	31
<b>Figure 4</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 15 min 21 s.....	31
<b>Figure 5</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 28 min 00 s.....	32
<b>Figure 6</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 41 min 43 s.....	33
<b>Figure 7</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 58 min 32 s.....	40
<b>Figure 8</b> : HOPPER Edward, <i>People in the sun</i> , huile sur toile, 102.6 x 153.4 cm, 1960.....	40
<b>Figure 9</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 24 min 43 s.....	41
<b>Figure 10</b> : HOPPER Edward, <i>Pennsylvania coal town</i> , huile sur toile, 88.9 x 153 cm, 1947.....	41
<b>Figure 11</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 4 min 44 s.....	42
<b>Figure 12</b> : HOPPER Edward, <i>Early Sunday morning</i> , huile sur toile, 88.9 x 152.4 cm, 1930.....	42
<b>Figure 13</b> : HOPPER Edward, <i>Sunday</i> , huile sur toile, 73.7 x 86.4 cm, 1926.....	42
<b>Figure 14</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1 h 24 min 24 s.....	43
<b>Figure 15</b> : HOPPER Edward, <i>Portrait of Orleans</i> , huile sur toile, 66 x 101.6 cm, 1950.....	43
<b>Figure 16</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 50 min 05 s.....	44
<b>Figure 17</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Affiche de cinéma.....	44
<b>Figure 18</b> : HOPPER Edward, <i>Railroad sunset</i> ,huile sur toile, 74.5 x 122.2 cm, 1929.....	44
<b>Figure 19</b> : HOPPER Edward, <i>Shakespear at Dusk</i> , huile sur toile, cm, 1926.....	44
<b>Figure 20</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1 h 05 min 08 s.....	45
<b>Figure 21</b> : HOPPER Edward, <i>Rooms for tourists</i> , huile sur toile, 76.83 x 107.06 cm, 1945.....	45
<b>Figure 22</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 16 min 04 s.....	50
<b>Figure 23</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 58 min 41 s.....	50
<b>Figure 24</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 56 min 38 s.....	51
<b>Figure 25</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 46 min 57 s.....	54
<b>Figure 26</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 47 min 44 s.....	55
<b>Figure 27</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 54 min 02 s.....	56
<b>Figure 28</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 1h 26min 30s.....	56
<b>Figure 29</b> : LYNCH David (réal.). <i>The Straight Story</i> . Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 05s et 1h 43min.....	57

## ***Bibliographie***

- **BARON Émile**, (2001) « Analyse : The Straight Story », in *Cadrage* (revue universitaire en ligne), Disponible sur <http://www.cadrage.net/films/straightstory/straightstory.html>
- **BISSON Julien**, (2012) « Sur la route, histoire d'un manuscrit pas comme les autres », in *l'Express*, Disponible sur [http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-histoire-d-un-manuscrit-pas-comme-les-autres\\_1117904.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/sur-la-route-histoire-d-un-manuscrit-pas-comme-les-autres_1117904.html)
- **BESSE Jean-Marc et ROUSSEL Bernard**, (1997) *ENVIRONNEMENT, Représentation et concepts de la nature*, L'Harmattan, 236 p. ISBN : 2738459390
- **BERQUE Augustin, CONAN Michel, DONADIEU Pierre, LASSUS Bernard, ROGER Alain**, (1999) *Mouvance, cinquante mots pour le paysage*, Paris : Éditions de la Villette, 100p. ISBN : 2903539499.
- **BLAVIER Loïc**, (2010) « Docteur Sax – Jack Kerouac ». Disponible sur <http://tortillapolis.com/critique-roman-docteur-sax-jack-kerouac-1959/>
- **CALVINO Italo**, *Collection de sable*. Editions du Seuil, 1986. 352p. ISBN : 2020093553
- **CAVALIERI Raffaella**. « Le dernier siècle des voyages », in *Acta fabula*, Automne 2005 (volume 6, numéro 3). Disponible sur <http://www.fabula.org/acta/document1092.php>
- **CAUQUELIN Anne**, *L'invention du paysage*. Paris, PUF, 2000, 180 p.
- **COELHO Paulo**. *L'alchimiste*. J'ai lu, 2007. 222 p. ISBN : 2290004448.
- **COEN Joël** (réal.). *O'Brother*. Touchstone Pictures, Universal Pictures, StudioCanal, Working Title Films, Mike Zoss Productions, Pirate Palace Productions, Maddest Roads, 2000. Site internet, 106 min.
- **DE CERTEAU Michel**, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*. Folio essais, 1990. 416 p. ISBN : 9782070325764.
- **DESSPORTES Marc**, *Paysages en mouvement*. Gallimard, 2005, 416p. ISBN : 2070770427
- **EBERT Roger**, *The Straight Story*, Octobre 1999. Disponible sur <http://www.rogerebert.com/reviews/the-straight-story-1999>.
- **FOUBERT Jean**, « Edward Hopper, David Lynch : Mises en perspectives », Colloque *Vous avez dit Hopper ?*, univ. Paris VII et du Havre, 14 mai 2004. Disponible sur : <http://www.diffusion.ens.fr/index.php?res=conf&idconf=246#>.
- **HOPPER Dennis** (réal.). *Easy Rider*. Columbia Pictures, Fonda Peter, 1969. Site internet, 94 min.
- **KEROUAC Jack**. *Sur la route*. Folio, 2007. 448 p. ISBN : 9782070367665.

- **KERMAREC Roland**, « THE STRAIGHT STORY de David Lynch », in *Objectif cinéma*. 2005. Disponible sur <http://www.objectif-cinema.com/analyses/009.php>
- **LADREIT DE LACHARRIERE** (Président). *Revue des deux mondes*. Mars 2002.
- **LYNCH David** (réal.). *The Straight Story*. Walt Disney Pictures, 1999. Site internet, 112 min.
- **LMDA**, « Edward Hopper (1882 – 1967) », in *Le monde des Arts*, 2000. Disponible sur <http://www.lemondedesarts.com/ArticleEdwardHopper.htm>
- **MOTTET Jean, Collectif**, *Les paysages du cinéma*, Editions Champ Vallon, 19 octobre 1999. 265 p. ISBN : 2876732793.
- **MURAKAMI Haruki**. *L'incolore Tsukuru Tazaki et ses années de pèlerinage*. 10-18, 2015. 360 p. ISBN : 2264066172.
- **ONFRAY Michel**. *Théorie du voyage : Poétique de la géographie*. Le livre de poche, 2007. 125 p. ISBN : 2253084417.
- **RUNYON Christopher**, « The David Lynch retrospective : « The Straight story » », in *Movie Mezzanine*. 2013. Disponible sur <http://moviemezzanine.com/the-david-lynch-retrospective-the-straight-story/>
- **SCOTT Ridley** (réal.). *Thelma & Louise*. Mimi Polk Gitlin, Ridley Scott, Dean O'Brien, Callie Khouri – MGM et Pathé Entertainment, 1991. Site internet, 129 min.
- **WIEBER Jean-Claude**, « Le paysage, objet géographique obscur ou trop évident ? », in *Géoconfluences*, Février 2015. Disponible sur [http://geoconfluences.ens-lyon.fr/general/geoquest/copy\\_of\\_rm-30-01-02.htm](http://geoconfluences.ens-lyon.fr/general/geoquest/copy_of_rm-30-01-02.htm)

## Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place		
Impression		
Diffusion Intranet		
Diffusion Internet		
Exposition		
Publication non commerciale		