



Quel Autre est proposé par le road-movie français des années 2000 ?

Abdellatif Fdil

► To cite this version:

Abdellatif Fdil. Quel Autre est proposé par le road-movie français des années 2000 ?. Journées d'étude des doctorants de l'école doctorale ALLPH@ Local/Global: concepts, représentations, évolutions, Apr 2015, Toulouse, France. <hal-01276899>

HAL Id: hal-01276899

<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01276899>

Submitted on 21 Feb 2016

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.

Acceptée 2015

Journée d'étude Local/Global – ED Alph@ Jean Jaurès

Quel Autre est proposé par le road-movie français des années 2000 ?



Résumé

Parce que l'Homme n'est pas une entité unique, mais créés d'un certain nombre de sous-cultures qu'il met régulièrement en place, afin de s'adapter à cet environnement en mutation. Le road-movie présente ainsi un dialogue intérieur qui peut aider à se réconcilier avec soi-même. Il permet aussi de dévoiler une sensation de tiraillement en proposant de se métamorphoser, de s'adapter, de créer et de développer un processus régulateur entre ces différentes parties. Du local au global, les héros du road-movie témoignent à quel point l'homme est un être d'espace, dont l'identité se définit par les lieux qu'il traverse, tout autant qu'ils le traversent. Car le voyage que les personnages entreprennent n'est pas seulement physique. Il est aussi mental intérieur. Il a ses vertus et ses effets secondaires. Il peut reconstruire ou détruire.

Le Grand voyage, L'Autre rive et Eden à l'ouest, trois films français qui voudraient montrer que le genre a ses invariants : la marginalité, la solitude, la nature opposée à la culture, le moi sauvage et la part civilisée, la fuite du local pour rejoindre un global inconnu. Trois films, donc trois façons de parcourir le monde sous un regard français. Trois films qui tentent de faire écho à la route, à l'errance, à l'histoire de ceux qui traversent la terre, bravent les océans et les uniformes à la recherche d'un toit, ceux qui se déplacent

clandestinement à travers des étendues désolées, semé de rencontres dangereuses et d'aventures au picaresque noir, ou ceux qui sont contraint de conduire un père en voiture à La Mecque, pour le pèlerinage annuel.

* * *

Introduction

Pour définir quel Autre est proposé par le road-movie français des années 2000, nous proposons dans cet article s'interroger sur la structure dramaturgique du le road-movie français contemporain autant que processus d'exploration du monde. Dire road-movie, c'est s'identifier dans un procédé de narration cinématographique lié à l'errance, au voyage spatiotemporel, au déplacement et aux rencontres. Or, pour concevoir une vision globale qui pourrait être dissimulée dans le parcours des personnages fondés dans un narration sous le genre du road-movie, nous avons choisi déterminer trois parcours différents incarnés par trois personnages qui suivent leur chemin vers des objectif distincts. La première étude concerne Reda du film *Le Grand Voyage*. Ce jeune français part de son pays natal pour explorer le monde en accompagnant son père vers la Mecque ; inversement, le second *Eden à l'Ouest* se focalise sur les circonstance de l'arrivée d'Elies en France et les péripéties qui l'accompagne pour atteindre Paris; quant au dernier intitulé *L'Autre Rive*, il s'inscrit dans un traitement sociopolitique d'une histoire qui se déroule hors les frontières françaises. Comment ces films prennent-ils place dans une vision du monde doublement caractérisé par l'altérité et la pluralité ? S'agit-il d'une écriture soulevée par cette altérité et ses possibilités de reconnaissance dans le cadre de la mondialisation sociale et culturelle actuelle qui constitue un problème frontière majeure ?

De nos jours, la discussion sur les moyens de passer les frontières culturelles non seulement en France, mais également dans le monde entier a été remodelée en une discussion sur les modalités d'une communication culturelle dans une communauté sans frontières, donc globale. Le road-movie vient dans ce constat pour questionner la notion de frontière à franchir qui s'est progressivement transformée en notion d'altérité, sa reconnaissance et son acceptation. En répandant le pouvoir de ces frontières fondées presque partout comme nous le montrerons dans les suivantes analyses, c'est l'harmonie dérangée retrouvée entre les êtres humains des différentes cultures qui est revenue aujourd'hui au premier plan de chacun des univers dévoilé dans les trois exemples cités.

Avant d'aller plus loin dans les enjeux que propose le road-movie sur le sujet Local/Global, nous proposons, pour commencer, adhérer à la définition de la globalisation qui a été proposée par David Harvey affirmant que « La globalisation, c'est la compression de l'espace et du temps¹ ». Par ailleurs, tout comme le road-movie, elle repose sur deux catégories ontologiques : le temps et l'espace, dans le sens où c'est à partir de notre perception du monde et de la compréhension de ces deux éléments que nous bâtissons des

¹ Heather Voisey et Tim O'Riordan, « Globalization and Localization » in : Tim O'Riordan, *Globalism, Localism and Identity*, London, Earthscan Publications, 2001, p. 37.

relations sociales caractérisées par l'égalité dans la dignité. Cela signifie que la reconsidération de nos perceptions temporelles et spatiales provoquée par les transformations globales dans tous les domaines de notre vie paraît un changement ontologique.

Nous tenons donc dans cet article à connecter la globalisation au road-movie vu que le processus de les approcher se caractérise par une dualité qui peut être à la fois objective et subjective. Ce n'est pas seulement la réalité qui change sous nos yeux, mais aussi nos réflexions aux formes diverses quant à la perception et à l'appréhension du phénomène. Cette dualité arbore la globalisation comme une évolution empirique et en même temps, mental. Ce qui veut dire que les changements réels nous marquent, parfois même nous bouleversent, et ils nous font reconsidérer nos conceptions traditionnelles. Cela entraîne une interrogation sur ce qui a changé et sur ce qui est nouveau.

Ces déterminations nous renvoient vers ce que peut être un road-movie comme genre filmique qui apparaît généralement complexe à l'échelle dramaturgique. En effet, l'envisager comme une écriture qui se développe et s'enrichit sur la route ou un « film de route », en utilisant sa traduction littérale, semble un peu simpliste. Il faut mieux considérer que le road-movie, voire le road-movie français des années 2000, peut être qualifié comme tel quand la route qui renvoie à la mobilité devient un élément incontournable de la narration. Bien-sûr l'évasion, la fuite, la fascination mécanique et l'envie d'explorer le monde qui regroupent les personnages sur la route sont indissociables du genre et leurs donnent la possibilité d'effectuer plusieurs rencontres. En d'autre terme, le road-movie ne semble pouvoir être effectif et qualifié comme tel uniquement quand la route sert de révélateur à quelque chose : Il s'agit ici d'aller vers l'Autre. Cette convoitise naît souvent d'un certain malaise socio-psychologique. La route n'est pas simplement un décor, elle est initiatique ; et c'est sur ce postulat que semble reposer toute la subtilité d'une définition de qualité, puisqu'il ne faut pas seulement remarquer que le film, pour pouvoir être qualifié de road-movie, intègre la route dans tout ou une partie de sa diégèse, mais plutôt qu'il ne pourrait pas se passer ailleurs que sur la route.

Cette parenthèse, un peu longue sur le road-movie, nous est nécessaire pour parvenir à dire qu'une caractéristique générale de la modernité est sa mobilité². Cette mobilité peut se manifester phénoménalement de multiples manières, dans divers systèmes sociaux : d'abord, bien-sûr, dans le système économique en tant que capitalisme aventurier et marchand, ensuite, dans son expansion coloniale, mais aussi dans le dynamisme de la configuration du sujet moderne, un sujet qui se forme, s'émancipe et qui est, à son tour, agent transformateur du monde.

Somme toute, nous allons nous concentrer ici sur deux types de mobilité en particulier, que nous appelons « locomotion » et « médiamotion » :

- La locomotion résume les différentes formes de mobilité dans lesquelles se trouvent engagés des êtres humains qui se déplacent physiquement.
- La médiamotion est une forme de mobilité que nous procurent les médias mais qui, dans un certain sens, remplace ou redouble le déplacement physique en offrant aux êtres humains une expérience presque paradoxale : il s'agit ici de ce que nous pouvons

² Franco Moretti, dans *The Way of the World* (1987, p. 5), en fait « the essence of modernity ».

le constater d'un contact à distance. La médiamotion permet de se déplacer, de se trouver ailleurs sans bouger physiquement.

En allant encore plus loin en avançant la thèse ultime qui révèle que la globalisation engendre « la fin de la géographie » (Paul Virilio). Les frontières deviennent perméables et pénétrables du fait qu'il est de plus en plus difficile de soutenir la distinction entre « local » et « global », entre ce qui est « interne » et ce qui est « externe », d'où encore la suggestion que la notion elle-même de la frontière se vide de sens. Le road-movie permet de pénétrer dans la complexité et la multidimensionnalité de la globalisation. Il sollicite une pensée souple, plurielle, capable de capter et de tracer les lignes de connexions et les points de convergence entre les composants du système global. Rien n'est plus unique, linéaire et isolé. L'image d'un monde divisé par des frontières naturelles et étatiques est ainsi supplantée par une image multidimensionnelle qui révèle la densité des relations. C'est une nouvelle perspective qui requiert une attention à tous les détails, qu'ils soient petits et locaux, grands et globaux, pour avoir une vision complète du monde.

1. *Le Grand voyage*, le départ de la France pour explorer le monde

Quant il s'agit de la découverte de l'Autre, beaucoup de films font appel au voyage comme un procédé narratif qui permet la rencontre avec l'inconnu. *Le Grand voyage* (France, Maroc, 2004) d'Ismaël Ferroukhi est un exemple de ces films contemporains qui ne cèdent pas strictement à la tentation de l'apprentissage symétrique de la tolérance universelle. Son histoire trace l'itinéraire de Reda, un jeune lycéen d'origine maghrébine vivant en Provence et s'apprête à passer le bac. Il se trouve contraint de conduire son père en voiture à la Mecque, pour le pèlerinage annuel. Les différences d'âge, de culture et de langue rendent la cohabitation entre les deux hommes difficile, limitant leurs échanges au strict minimum. Leur lent périple à travers l'Europe sera dès lors marqué par des tentatives de rapprochements et des disputes ; ce qui implique une multitude de mouvements internes opérés par chaque personnage. Ajoutant à cela la mobilité géographique qui s'explique par le passage de plusieurs frontières. Cette mobilité qu'on trouve dans la politique de la mondialisation a canalisé plusieurs rencontres multiples avec l'Autre.

Dans un regard croisé, le voyage à la Mecque est simplement défini par le père comme étant d'abord et seulement un voyage spirituel qui répond à l'accomplissement d'un des cinq piliers de l'islam. Le choix de la voiture, au détriment d'un autre moyen de transport plus rapide, privilégie la notion du trajet et de la traversée sur celle liée au point d'arrivée. Pour lui, la locomotion fait partie intégrante du pèlerinage. Pour Reda, à qui ce voyage est imposé de force, la tentation est grande de transformer le voyage spirituel en voyage touristique. Ses tentatives dans ce sens seront inlassablement découragées par le père.

Alors qu'on ne s'y attendait pas, le voyage transformera en profondeur non seulement leur propre relation, mais également leur rapport au monde extérieur. Leur périple d'environ 5000 km sera marqué par une série d'obstacles qui semblent vouloir affronter le fils et son père. Un antagonisme qui se définit dans trois registres principaux, à commencer par celui attaché à la technique (problèmes de passeport, panne de la voiture), puis météorologique

(neige, chaleur) et de santé (hospitalisation du père). Par conséquent, le film sera déterminé par une série de rencontres qui endossent une fonction narrative différente qui fait de ce voyage un moyen de développer l'éventualité de la découverte d'un Autre en pluriel.

Une des rencontres les plus marquées dans le films de Ferroukhi, il y a d'abord le personnage de la vieille autostoppeuse qui sert métaphoriquement à désigner la route à suivre et révèle l'importance du regard comme mode de communication du père. Il y a aussi le personnage de Mustapha qui apprend non seulement à Reda qu'il est possible de faire une synthèse entre une culture occidentale et une culture orientale et qu'un islam ouvert et tolérant existe. Mustapha est perçu par le père comme étant une personne conduite par de vils plaisirs dans son rapport avec l'alcool et les femmes. Quant à la rencontre avec la mendiante, elle est le détonateur qui provoque l'éclatement du duo père-fils autour des questions humanistes fondamentales. Le film distille ici une transmission de valeurs humaines et universelles aussi nécessaire soit-elle pour l'accomplissement d'un enseignement pédagogique d'un père à son fils. Ce que ce dernier va apprendre au fil des kilomètres qui le mènent de Marseille à l'Arabie saoudite, via l'Italie, la Slovénie, la Croatie, la Serbie, la Jordanie, c'est que le but de cette aventure n'est ni touristique, ni intégriste. A son âge et à sa façon de voir les choses, il se demande pourquoi se nourrir uniquement de sandwiches si c'est pour faire l'offrande à une mendiante.

Enfin, au terme du voyage, la rencontre avec le groupe de pèlerins revêt une importance cruciale. À leur contact, Reda découvre une forme de religion généreuse et fraternelle, soucieuse de venir en aide à son prochain comme cette voiture de la caravane qui s'arrête pour s'assurer que tout va bien, désireuse de partager le boire et le manger, où l'individualisme occidental est balayé au profit d'un collectivisme qui gomme les singularités et l'appartenance des individus à une classe sociale.

Sur la route, Reda et son père font connaissance avec des pèlerins venus du monde entier, le jeune garçon s'intéresse peu à peu à ce père qui désormais n'est plus un étranger. Nous revenons ici à cette structure narrative extraordinaire qui mêle un huis clos et l'immensité géographique, des espaces fertiles et singuliers. Le road movie dans le cas *du Grand voyage* permet aux partenaires de se faire (re)connaissance. Quand ce moment mutuelle est venu, le fils et le père se réconcilient et expriment leur amour l'un pour l'autre. Lorsqu'ils touchent enfin au but de leur voyage, la joie a remplacé l'amertume. C'est ce que le spectateur ressent quand au matin, Reda regarde son père se vêtir et grossir les rangs des pèlerins. Une charge émotionnelle se manifeste magistralement dans le film quand le soir venu, le père ne rentre pas et que ce fils qui commence à le connaître dès lors se lance à sa recherche. Le lendemain, Reda est conduit à la morgue par des policiers. Il reconnaît son père et s'effondre en pleurs. Après l'enterrement, il vend la voiture et fait l'aumône à une mendiante. Dans le taxi qui le conduit à l'aéroport, il jette un dernier regard apaisé vers le ciel. Ainsi l'expression « grand voyage » utilisé dans le titre doit être comprise dans sa double acception: le périple vers la Mecque, mais aussi le voyage vers la mort.

Le principe narratif consiste à mettre fortuitement en présence deux êtres qui n'auraient jamais dû se rencontrer. Pour l'illustrer, Ismaël Ferroukhi aurait pu choisir de confronter un Français et un Arabe à des questions spirituelles comme il a fait dans *Les*

hommes libres (France, 2010). Au lieu de cela, ce sont deux membres de la même famille qu'il a décidé de faire voyager ensemble et de confronter ; ainsi, il évite les nombreux clichés qui décrivent souvent le fossé entre des individus de deux cultures différentes.

«On traverse l'Italie, la Serbie, la Turquie, la Syrie, la Jordanie. Pas de tourisme, ou si peu, mais pas un instant on ne s'ennuie ni ne se lasse de cette exploration magnifique de deux continents étrangers, ce père et ce fils, si longtemps séparés. La fin du film est extraordinaire, poignante.³ »

C'est grâce au voyage et à la mobilité dans sa double connotation (locomotion et médiamotion) que le fils va être conduit à éprouver physiquement ce qu'est son père. Il comprendra que son père est un être de l'Atlas, de la campagne marocaine et de culture orale, possédant l'élégance et la gravité des hommes de l'autre côté de la méditerranée. On peut cependant regretter que la rencontre de ces deux êtres soit le fruit d'une série de sacrifices du fils. L'échange entre les deux personnages est en effet à sens simple et clair. En dépit de coups et propos brusques successifs montrés par Reda, jamais l'autoritarisme de son père ne sera remis en question ou seulement épointé. Or, comment peut-on qualifier le comportement du père qui a profité de la docilité et l'obéissance de Reda ? S'agit-il de son désir d'apprentissage, de domination ou de formatage ?

2. *Eden à l'Ouest* de Costa-Gavras ou le chemin vers le paradis

Eden à l'Ouest est un road movie dramatique franco-italo-grec réalisé par Costa-Gavras et sorti en 2009. Le titre du film fait référence au film américain *À l'est d'Éden*, réalisé par Elia Kazan en 1955. *Eden à l'Ouest* tente de faire écho au parcours, à l'errance, à l'histoire de ceux qui traversent la terre, bravent les océans et les uniformes à la recherche d'un toit. Il s'agit d'une histoire qui raconte le périple d'Elias qui s'effectue dans un environnement où grouillent des policiers et où l'égoïsme, la peur et les préjugés l'emportent sur la générosité. Le film est d'abord le déplacement du garçon, à pied ou en stop, de la Normandie à la Provence et d'un état d'esprit à un autre. C'est un récit à deux temps, *Eden à l'ouest* se situe quelque part dans la frontière entre l'onirisme et la tragédie. Cette ambivalence se retrouve tout particulièrement dans la première partie à peine enfui du bateau des passeurs ; Elias est pris au piège d'un camp de vacances de luxe.

Débarqué de nulle part, le jeune homme se retrouve coincé dans un univers complètement décalé. Dès le départ, il se confronte à la vision des nudistes sur la plage au petit matin qui apporte pour lui et pour le spectateur quelque chose d'irréel après les péripéties de la nuit. Très vite, il est devenu l'objet de fantasmes pour tous ceux qui vont croiser son chemin, Elias est ainsi, dès son arrivée, réduit à sa dimension érotique. Par ailleurs, cet endroit où on parle anglais, français, italien... envers l'Immigré symbolise l'hostilité d'une bonne partie de l'Europe.

Le deuxième acte du récit qui se situe après la fuite du camp a des allures d'un road-movie plus libre, plus spacieux et aéré en parcourant l'Europe. Son aventure s'ébauchera en esquivant son enfermement dans les plages dorées du sud pour prendre sa destination ultime, Paris. Il sera toutefois d'avantage inondé dans une autre forme de sobriété dont l'exploitation

³ Voir dossier <http://collegeaucinema77.com>, élaboré par Bernard Bastide.

de la main d'œuvre sans papiers fait exemple. Or, à l'instar du *Grand voyage*, la suite de son périple sera émaillée de nombreuses rencontres qui n'échappent pas à un certain manichéisme. Les femmes, sensibles au charme d'Elias « l'émigré venant de nul part », y apparaissent en général la main sur le cœur tandis que, dans leur grande majorité, les hommes sont des escrocs, voleurs et menteurs. De même, un glissement s'opère chez Elias, assimilé de volontaire et débrouillard au début du film. Il semble désormais beaucoup plus soumis aux événements, voire naïf. Alors que la première partie semblait pouvoir à tout moment basculer dans la caricature sans pourtant jamais tomber dans le piège malgré un traitement narratif plus complexes, la seconde n'y échappe pas à certains moments à l'instar de la rencontre inopinée avec une grande bourgeoise.

Fable sur l'exclusion et la solidarité, le réalisateur révèle dans cette allégorie, réaliste mais pas misérabiliste, divers comportements face à l'étranger. La solidarité de quelques-uns l'emporte sur l'ignominie d'autres comme celle des vacanciers qui organisent un grand jeu de chasse aux immigrés. C'est finalement malgré cela, un film qui ne désespère pas de la solidarité humaine. Costa-Gavras mêle road-movie universel et évocation de la politique française d'immigration. En alternant bonnes et mauvaises idées sur le sujet, les personnages s'ancrent dans notre réel, celui du sida, du chômage, du racisme, des familles éclatées. L'auteur choisit ici le schéma du road-movie - ses grands espaces, ses dangers et ses rencontres initiatiques - pour aborder le rapport qu'entretient l'Europe à la question de l'immigration. Il choisit un héros sans nationalité déterminée (une langue spéciale a même été inventée pour le besoin du film). Composant un archétype du déracinement, Elias (interprété par Riccardo Scamarcio) est conçu comme un personnage candide et rêveur, héros universel d'une fable qui rappelle certains films de Charlie Chaplin.

C'est par ce biais précis que le réalisateur réussit à immerger définitivement son spectateur dans la peau d'Elias et à lui faire ressentir toute l'ampleur sacrificielle que constitue un exil. *Éden à l'ouest* part d'un constat classique : l'Occident, le Nord, l'Europe, etc. sont un lieu rêvé pour les migrants; pour en arriver à un constat ridicule : le problème de l'immigration n'est pas une question de socio-politique, de rigidité des frontières, d'acceptation ou d'ouverture au monde, mais de harcèlement sexuel, de météo mauvaise et de méchanceté des grands patrons esclavagistes et grossiers. En essayant de traiter un fait de société par la comédie, il frôle le grotesque en reflétant une nouvelle fois l'aseptisation d'un cinéma qui se veut social, mais n'ayant qu'un détournement éphémère du réel.

Costa-Gavras a voulu, dit-il, « dédramatiser » l'enfer des immigrés clandestins. Il met en scène, une œuvre qui montre l'horreur de l'errance en décalant le réel, en le contournant pour le mettre en valeur : le détournement d'*Éden à l'ouest* est cependant bien étroit. Que l'étranger que l'on rejette soit traité comme un objet, un instrument, un moyen et non une existence digne d'humain et d'indulgence.

3. *L'Autre rive* Réalisé par George Ovashili: La mobilité hors les frontières

L'Autre rive, réalisé par George Ovashili, raconte l'histoire d'un garçon de onze ans. Tedo vit avec sa jeune mère dans un taudis près de Tbilissi, en Géorgie, depuis que la guerre a ravagé leur province natale, l'Abkhazie, suite à l'effondrement de l'Union soviétique. Il est

donc nécessaire de rappeler que l'Abkhazie a déclaré son indépendance envers la Géorgie en 1992. Cette dernière refuse toujours de la reconnaître ; ce qui provoque de fortes tensions entre les deux populations. Le film franco-géorgien envisage cette problématique de manière totalement binaire où l'étranger est soit armé de mauvaises intentions, soit il se révèle être plus tolérant qu'on ne le croyait.

Au quotidien, Tedo travaille comme apprenti dans un modeste garage, traîne avec d'autres gamins de la rue et s'arrange de petits vols pour ramasser un peu d'argent et éviter ainsi à sa mère de se prostituer. Jeune, il a connu le conflit, l'exil, la dureté de la misère, jusqu'au jour où il décide de partir à la recherche de son père, resté sur « l'autre rive », au-delà de la frontière en Abkhazie. Là commence pour Tedo un voyage initiatique à la recherche de ses origines, à travers un pays meurtri par un conflit ethnique qui a laissé de profondes blessures qui peinent encore aujourd'hui à se refermer.

La caméra de Goerge Ovashvili montre qu'en pleine guerre, tous les paysages se ressemblent. Les villes deviennent des chaos de béton éventré et de ferraille tordue, les campagnes semblent figées dans un éternel hiver où les survivants n'ont plus de place nulle part. Ainsi erre Tedo, l'enfant géorgien, héros fragile de cette histoire universelle. Sa guerre à lui, survenue en 2008 entre la Russie et son pays, l'a arraché à son Abkhazie natale. Largué dans les rues de Tbilissi, il vivote de bricolages et de menus larcins. Tedo a bien une mère, mais elle n'est plus qu'un fantôme hébété, qui vend son corps au plus offrant.

Le choix de ce film dans cet article vient d'une ambition de témoigner de la détresse humaine que peut véhiculer un road-movie français hors la France, de l'effondrement des repères avec une poésie étrange aux antipodes du mélo. On ne quitte pas des yeux l'enfant, taciturne et attachant, un aventurier de la misère qui encaisse les coups et s'entête comme un vrai petit héros à la Dickens⁴. Tedo n'est pas vraiment beau et son drôle de strabisme lui confère une douceur mystérieuse, décalée, d'un air de perpétuel étonnement. Cette construction narrative évoque un ensemble de manifestations déstabilisées du regard mondial à la cause géorgienne et abkhazienne. A savoir que le point de vue du film est celui de cet enfant, il est à souligner que c'est ce même regard que le cinéaste adopte sur son pays. *L'Autre Rive* est un road-movie, une odyssée méditative, tissée de rencontres cruelles, tragiques ou tendres. Tedo revivra à l'envers le chemin de l'exil, tout seul, en route vers l'Abkhazie, et vers d'hypothétiques retrouvailles avec son père disparu. Son itinéraire dessine, peu à peu, la carte d'un pays effrayant. Cette représentation se concrétise dans le récit du film au moment où des douaniers russes abattent froidement un voyageur devant les yeux de ses accompagnants. Elle sera également soulignée au moment où deux hommes violent une jeune fille. Tedo accumule les chocs malgré son âge. Ainsi, les cicatrices n'ont pas défiguré que les paysages, elles ont aussi abîmé, ossifié les hommes, voire les enfants. Sur un autre volet d'analyse filmique, le cinéaste évoque la question cruciale du langage. Tedo n'est qu'un mineur géorgien qui ne parle que la langue de son pays; seulement, lorsque le camionneur abkhaze, qui l'a pris en stop, s'en aperçoit, il ne le voit plus comme un enfant apeuré, mais comme l'ennemi d'hier. Il l'abandonne, aussitôt, au bord de la route. Le film renvoie à la problématique actuelle liée à l'identité et véhiculé par la langue. Il s'agit ici d'un clin d'œil aux positionnements politiques

⁴ Voir les œuvres de Charles John Huffam Dickens un des plus grands romanciers de l'époque victorienne.

de la francophonie et ses premières idéologies expansionnistes.

Le voyage réserve, pourtant, de lumineuses surprises, des îlots de tendresse bouleversants. Il y a, notamment, ce couple de Russes qui, malgré leur aspect rude, « adop-tent » Tedo pour quelques heures, une nuit, le temps de lui offrir un repas chaud et des vêtements propres. Le deuil de leur propre fils, loin de les dessécher, leur a donné une soif d'amour désespérée. Ballotté, recueilli, perdu, minuscule, dans l'immensité du territoire des adultes, Tedo est le fil rouge d'un hommage fervent à la Géorgie, à sa beauté mélancolique et dorée, à sa lumière caressant les visages... Face à la noirceur et à la tragédie, George Ovashvili semble faire comme son petit héros, lorsque la réalité lui devient insupportable : il réinvente un monde.

Il existe au sein du film une idée assez originale, celle de mettre en scène un personnage principal qui louche constamment. Dommage qu'Ovashvili n'utilise pas réellement cette possibilité, lui préférant la logique de l'aveuglement (Tedo se couvre les yeux avec les mains lorsqu'il a peur) et du mutisme (pour ne pas être ennuyé durant son voyage, il se fait passer pour muet). Tedo cherche à ne pas voir une réalité trop dure pour son âge et tente de lui échapper par le silence, ce qui produit de lourds symboles, et n'instruit en rien sur la situation des deux pays. Le voyage initiatique est décidément un type de récit beaucoup trop balisé pour satisfaire, et qui oblige le réalisateur à vouloir produire du sens à partir de chaque situation, de chaque rencontre.

Conclusion

« Toute histoire est spatiale ⁵ ». Certaines le sont peut-être plus que d'autres mais le Road Movie est susceptible de l'être. S'interroger sur le rapport du concept Local/global et ce genre filmique dans la représentation moderne de l'altérité, c'est se positionner dans une géographie des représentations. Comme dans le Western (qui a intéressé des géographes comme Yves Lacoste ou Michel Foucher), on retrouve une dramatisation du paysage. Ce paysage n'est pas seulement contemplé, il est aussi traversé. Par ailleurs, le trajet physique, matériel renvoie aussi comme de manière dédoublée à un trajet existentiel et temporel.

Ces films français, Franco-Marocains, Franco-géorgien, Franco-grec se désignent eux-mêmes comme des Road Movies. Ce sont des œuvres cinématographiques qui ne font pas genre mais qui, eux-mêmes, lorsqu'ils établissent l'idée de la traversée et de l'espace à parcourir se posent comme tel. Quoi qu'il en soit, le Road Movie dans les trois exemples que nous avons montrés pose la question du rapport au monde, à l'espace, au temps et aux convictions spirituelles, politiques et existentielle. Ce rapport est certainement lié à cette complexité local/global qui secoue le monde d'aujourd'hui.

La globalisation est présentée ici comme un paradigme ontologique, qui se traduit par l'extension, l'intensification et la propension des processus d'instantanéité, d'interconnexion, d'interchangeabilité et d'interdépendance. En suivant le chemin des trois personnages principaux des trois films cités, il est devenu clair que le rapport entre les entités locales et les

⁵ Houppermans, Sjef. *Claude Ollier: cartographe*. Rodopi, 1997, p. 8

transformations globales est indispensable parce que chaque processus global fait référence à un certain nombre de contextes locaux.