

**Sur la route... avec maman: Walk away, Renée de  
Jonathan Caouette**

Jocelyn Dupont

► **To cite this version:**

Jocelyn Dupont. Sur la route... avec maman: Walk away, Renée de Jonathan Caouette. Bénédicte Bernard; Julie Michot; Isabelle Schmitt. Sur la route. Quand le cinéma franchit les frontières, Editions Universitaires de Bourgogne, pp.109-119, 2018. hal-02441736

**HAL Id: hal-02441736**

**<https://hal-univ-perp.archives-ouvertes.fr/hal-02441736>**

Submitted on 30 Jan 2020

**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.

# Sur la route...avec maman : *Walk Away, Renée* de Jonathan Caouette

Jocelyn Dupont – CRESEM/ Université de Perpignan

## Introduction

A l'instar du tango, le *road trip* se pratique généralement à deux. Des errances hallucinées de Sal Paradise et Dean Moriarty dans *On the Road* de Jack Kerouac (1957) à la fuite de Bonnie et Clyde (Arthur Penn, 1967) ou à l'échappée poético-féministe de Thelma et Louise (Ridley Scott, 1991), sans oublier la quête initiatique d'un autre rêve américain qu'entreprennent les deux motards d'*Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), la route, pour tous ces tandems, sert principalement une mobilité émancipatrice fondée sur la rupture avec les structures plus statiques de la société à l'instar de la maison – *home* –, d'un emploi stable<sup>1</sup> et, bien entendu, du noyau familial. *Badlands*, le premier film de Terence Malick (1973) l'atteste avec splendeur. Et comme a pu l'observer Timothy Corrigan dans son ouvrage de référence sur le cinéma américain post-Vietnam, c'est souvent une rupture de type œdipienne, clé de voûte du récit classique, qui fournit la propulsion initiale du voyage libérateur que proposent la plupart des road movie<sup>2</sup>.

Les road movies sont rarement une affaire de famille ; l'on n'y prend pas la route comme on part en vacances d'été dans le monospace familial. A cet égard, les quelques pages de l'ouvrage récent que Bernard Benoliel et Jean-Baptiste Thoret ont consacré au genre<sup>3</sup> et qui composent le très mince chapitre intitulé « De « pères » en fils » manquent de convaincre. Les auteurs y passent brièvement en revue *Honkytonk Man* (Clint Eastwood, 1982), *La Barbe à Papa* (Peter Bogdanovich, 1973) ainsi que, dans une moindre mesure, *Alice's Restaurant* (Arthur Penn, 1973) mais force est de constater que l'argument reste pour le moins bancal : le road movie n'est pas un récit de transmission intergénérationnel, en tout cas pas intrafamilial. Et quand bien même un film comme *Nebraska*

---

<sup>1</sup> On songe notamment à Marion Crane dans *Psychose* d'Alfred Hitchcock (1960), qui prend la fuite par la route après avoir dérobé une belle somme à son patron.

<sup>2</sup> Corrigan T., *A Cinema without walls : Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991, p. 28.

<sup>3</sup> Benoliel B. et Thoret, J.-B., *Road Movie USA*, Paris, Hoëbëke, 2011.

(Alexander Payne, 2013) pourrait sembler réfuter ce constat, il est patent que le tandem père-fils interprété par Bruce Dern et Will Forte doit avant tout être vu comme une parodie du genre gouvernée par le regard presque condescendant du réalisateur<sup>4</sup>.

Dès lors, comment voyager avec maman ? Avançons d'un cran : comment voyager avec maman quand elle a perdu ses médicaments ? Ce projet de voyage incongru est pourtant bien celui auquel nous invite le réalisateur américain « expérimental » Jonathan Caouette dans son documentaire semi-autobiographique *Walk Away, Renée* sorti en 2012. *Walk Away, Renée* est un film qui exploite l'héritage et les codes du road movie tout en inversant leur fondement car le voyage auquel nous sommes ici conviés est un trajet parfaitement œdipien. Fondé sur le désir de réunion plutôt que de rupture, ce film est une équipée à deux, entreprise par Jonathan Caouette et sa mère Renée Le Blanc, « un *buddy movie* filial, un road movie où un couple apprend à vivre ensemble malgré les psychoses<sup>5</sup> », un tandem improbable entre un fils et sa mère, tous deux à l'équilibre mental précaire.

Rappelons d'emblée que les documentaires autofictionnels de Jonathan Caouette, *Tarnation* (2003) et *Walk Away, Renée* qui, à plus d'un titre, en est le second volet, sont deux des objets filmiques singuliers et hybrides, entre *home movie* et documentaire, entre expérimentation formelle et récit familial, entre les fluctuations de l'intime et le débordement outrancier. Tous deux sont malmenés par la pression de la maladie mentale (schizophrénie pour Renée, trouble dissociatif de la personnalité pour Jonathan) et gouvernés par un principe œdipien tout-puissant.

Dans les pages qui suivent, nous tâcherons de détailler quelques modalités de fonctionnement de cette machine infernale qu'est le cinéma de Caouette par son recours aux tropes et aux schèmes du road movie dans *Walk Away, Renée*. Dans un premier temps, il s'agira de considérer les modalités spatiales du trajet effectué en se demandant, selon la formule consacrée en anglais : *where's home* ? C'est ensuite la manière dont le film oscille entre voyage fantasmatique idéalisé – *very good trip* – et cauchemar pharmaceutique – *very bad trip* – qui sera au cœur du propos. Enfin, la question du

---

<sup>4</sup> Qui en 2004 avec *Sideways* avait déjà proposé une variation comique sur le modèle générique du *road movie*.

<sup>5</sup> Chauvin J.-S., critique de *Walk Away Renée* pour *Les cahiers du cinéma* n°677, août 2012, p. 38.

voyage sera déplacée de l'espace au temps, en discutant notamment la manière dont la destination spatiale peut renverser l'origine ancestrale.

### **Partir, revenir, rentrer ? *Where is home ?***

C'est sur l'axe Houston-New York que se déroule l'action du film, axe en tension entre la métropole la plus vibrante de la côte Est des Etats-Unis, la plus créative et la plus contemporaine du pays, et une grande ville du Sud-Ouest dans un état surtout connu pour son conservatisme, deux centres urbains américains distants de pas moins de 2600 kilomètres.

La tension entre ces deux lieux est toutefois bien plus personnelle que géographique. C'est à New York que Jonathan s'est installé depuis le début des années 1990. C'est dans cette ville qu'il a choisi de fonder un foyer avec son mari David et son fils Joshua, issu d'une relation éphémère de jeunesse et que Caouette, aujourd'hui connu comme une figure de la scène artistique LGBTQ new-yorkaise depuis *Tarnation*, a fini par intégrer, non sans quelque hésitation préalable, dans son identité<sup>6</sup>. En revanche, c'est à Houston qu'il a passé son enfance, principalement dans la demeure grand-parentale car Renée, trop instable mentalement pour pouvoir s'occuper de son enfant, en avait perdu la garde, qui avait fini par revenir à ses propres parents, Adolph et Rosemary Davies.

Il est donc patent que New York doit s'envisager comme un espace de construction pour Jonathan. C'est dans cette ville qu'il a trouvé son port d'attache – New York, rappelons-le, est aussi l'un des plus grands ports au monde, à la croisée de mille routes maritimes – qu'il a su s'établir et fonder un foyer, a *home* au sens plein de ce terme fondateur, à jamais intraduisible en français.

Bien qu'elle fût la cité ancestrale de la famille de Jonathan, Houston est donc avant toute chose un espace qu'il s'agit de quitter. Contrairement à New York, il s'agit d'un espace de destruction, à

---

<sup>6</sup> Il est tout à fait remarquable que *Tarnation*, pourtant présenté comme un journal vidéo à cœur ouvert, comporte un plan sur Joshua encore nourrisson qui n'est pas identifié et qui ne le sera à aucun moment. Dans *Walk Away, Renée*, réalisé huit ans plus tard, l'irruption de Joshua dans la vie de Jonathan Caouette est narrée dès les premières minutes du film comme la chose la plus naturelle au monde.

commencer par celle de Renée qui, à l'âge de douze ans, en était tombée du toit et s'était fracturé les jambes. Cette chute physique avait brutalement mis un terme à sa carrière de jeune mannequin et avait causé les dysfonctionnements psychiques ainsi que, sous l'impulsion des parents de Renée, les traitements psychiatriques intensifs auxquels elle fut soumise durant son jeune âge et dont les séquelles, selon le récit familial porté par Jonathan dans *Tarnation* et répété dans *Walk Away, Renée*, doivent être tenus pour responsables de son effondrement mental. La destruction doit aussi s'entendre au sens littéral du terme : on apprend dans *Walk Away, Renée* qu'en 2002 la demeure familiale avait été matériellement ravagée par un épisode familial tragique (blessure crânienne débilite d'Adolph, grand-père de Jonathan et père de Renée, combinée à une surdose de Lithium pour cette dernière). Il ne fait donc aucun doute que, bien que *home*, Houston doit être abandonnée. C'est sur ce constat que s'ouvre le film. La première séquence, réplique quasiment à l'identique de la scène d'exposition de *Tarnation*, montre Jonathan au téléphone, affolé par l'état de sa mère alors internée en foyer pour patients psychiatrique dans les environs de Houston. Le fils, en gros plan, occupe tout l'espace visuel du cadre. A l'autre bout de la ligne, la mère reste invisible. Seule sa voix nous parvient, filtrée par le micro de l'appareil, manifestation agitée, voire désespérée. C'est un appel à l'aide. A l'issue de leur conversation erratique, Jonathan déclare à Renée : « Je vais trouver un moyen de te tirer de là <sup>7</sup> ». L'opération du sauvetage maternel peut débuter. Nous sommes embarqués.

Survient alors un premier enchaînement de plans selon la technique de fragmentation visuelle de Caouette inaugurée dans *Tarnation* et devenue en quelque sorte sa signature stylistique<sup>8</sup>, consistant en une accumulation presque convulsive de plans et d'images fixes, superposés et fondus, dédoublés au sein du cadre par des effets numériques, générant ainsi un double effet d'absorption et de diffraction visuelle selon les principes contradictoires du vortex et du kaléidoscope, correspondant au

---

<sup>7</sup> "I'm gonna try and figure out a way to come and get you."

<sup>8</sup> Bien que d'autres cinéastes comme Stanley Brackage aient exploré ce type d'effets visuels avant lui, l'originalité de Caouette réside surtout dans le fait qu'il a créé ses effets seul à partir d'un logiciel de montage (iMovies) et que surtout, il exploite ces potentialités sur l'ensemble d'un récit autobiographique dans un format de long-métrage.

premier trajet en voiture vers Houston. La séquence ne dure qu'une dizaine de secondes ; le temps et l'espace sont compressés, presque abolis : à peine quelques plans superposés, fondus et enchaînés, sur la route américaine avant que ne se révèlent dans toute leur éclatante verticalité les gratte-ciels de Houston, métropole du Texas, et ville natale de Renée.

A l'issue de ce premier trajet, il est sans doute significatif, du moins programmatique pour l'économie du film, que la première discussion *in presentia* entre Jonathan et sa mère ait lieu dans la voiture de celui-ci, en plan de trois quarts arrière sur Renée. Plus significatif encore est le choix du véhicule qui servira aux deux protagonistes à parcourir l'espace américain d'Ouest en Est. Pas de décapotable, ni de Harley Davidson, encore moins de grosse cylindrée vrombissante telles qu'on les rencontre généralement au sein des road movies. Au contraire, un imposant camion de déménagement *U-Haul* loué pour l'occasion, objet roulant d'allure pataude assez peu conforme aux véhicules caractéristiques du genre. La portée symbolique du camion, « semblant charrier toutes les afflictions familiales<sup>9</sup> », est sans doute aussi forte que la variation sur les tropes traditionnels du road movie : le périple de Jonathan et Renée se déroule dans un véhicule dont la fonction est de contenir l'ensemble des possessions matérielles de cette dernière, si bien que le fils pilote ici non seulement sa mère, mais également son « univers » matériel. Au volant de ce camion, ce n'est pas juste elle qu'il rapatrie, mais tout ce qu'elle possède. C'est le foyer tout entier qu'il faut déplacer, Houston qu'il faut effacer.

Un autre détail éminemment significatif pourra retenir l'attention du spectateur vigilant. En effet, alors que démarre le lourd engin et que Jonathan et Renée entament leur voyage dans une bonne humeur partagée, l'arrière du véhicule apparaît à l'écran, en plan moyen, et permet de lire les inscriptions et slogans publicitaires sur la porte arrière du van. Parmi ceux-ci : « *Mom's Attic – Extra Space* », que l'on pourrait traduire par « Le grenier de maman : espace disponible ». Pour fugace qu'il soit, l'effet est immédiat. On songe alors aux diverses expressions renvoyant au désordre mental par des métaphores architecturales, qui existent aussi bien en français qu'en anglais, à l'instar d' « avoir

---

<sup>9</sup> Chauvin, *op. cit.*, p. 28.

une araignée au plafond » ou « *to have bats in the belfry*<sup>10</sup> » – mais bien entendu aussi à la figure mythique de Bertha Mason dans *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, la folle dans le grenier, « *the madwoman in the attic*<sup>11</sup> », parangon de la femme folle dans la littérature et les arts anglophones depuis le 19<sup>ème</sup> siècle. Difficile de savoir si la présence de cette inscription à l’arrière du camion n’est qu’une simple coïncidence ou un choix délibéré du réalisateur. Aucune mention précise n’y renvoie, pas plus qu’un éventuel plan rapproché sur cette inscription. Elle fournit en tout état de cause un élément prêtant à sourire dans un roman familial qui n’est pas franchement comique – même si, notons-le, le cinéma de Caouette, grâce à son énergie formidable et sans cesse renouvelée, ainsi qu’à son travail constant de sublimation iconique de la figure maternelle, a toujours su se prévenir d’un réalisme trop cru, qui ne laisserait voir la maladie mentale de Renée que dans son dénuement le plus brutal.

### **Cauchemar pharmaceutique ou voyage de rêve?**

Il est acquis depuis l’*Odyssée* que tout bon récit de voyage doit comporter un certain nombre de péripéties auxquelles les héros devront faire face. Le road movie, héritier de la tradition du récit de voyage et du rapport des pionniers de l’Amérique à l’immensité de la « wilderness », ne déroge pas à la règle<sup>12</sup>. Que ce soit *Bonnie and Clyde*, *Vanishing Point* ou *Thelma and Louise*, le road movie promet au spectateur nombre d’incidents qui sont souvent autant d’étapes symboliques.

Pas de coups de feu ni de poursuite infernale dans *Walk Away Renée*. Pour autant, le voyage entre mère et fils se voit agrémenté d’une « péripétie » lourde d’implications, à savoir la perte par Renée des médicaments qui lui permettent de rester stable (et de son ordonnance). La disparition des

---

<sup>10</sup> Qui se traduit littéralement par « avoir des chauves-souris dans le beffroi ».

<sup>11</sup> Qui deviendra le titre d’un des ouvrages de théorie littéraire les plus célèbres dans les études féministes, publié en 1979 par Susan Gubar et Sandra M. Gilbert.

<sup>12</sup> On remarquera néanmoins que la « wilderness » n’est pas tout à fait absente de *Walk Away Renée*. Elle semble apparaître de manière quelque peu ludique et incongrue vers la cinquantième minute du film, lorsque Jonathan et sa mère parcourt un parc animalier à l’intérieur d’un petit train, renvoyant ainsi doublement à l’imaginaire enfantin des parcs d’amusement et aux vastes territoires de l’ouest américain.

médicaments, qui survient assez tôt dans le film – à la vingt-cinquième minute – n’est tout d’abord pas présentée de manière excessivement dramatique. Mais peu à peu, l’absence de traitement va engager Renée dans des situations de désorientation mentale périlleuses et de plus en plus aiguës, jusqu’à une crise paroxystique en fin de parcours. Il va de soi que dans l’économie de ce road movie singulier, la perte des médicaments s’allie à une double perte : géographique d’une part et mentale de l’autre.

En termes géographiques, mère et fils traversent une succession d’états avant d’arriver à New York (Louisiane, Mississippi, Virginie, Maryland), mais ils ne semblent jamais savoir exactement où ils sont, pas plus que le spectateur, à qui l’on ne fournit aucune indication topographique précise sinon quelques sous-titres occasionnels indiquant le nom de l’état en question, sans plus d’informations. La confusion spatiale mais aussi mentale à mesure que l’absence des médicaments commence à se faire sentir sur la psyché de Renée, s’érige en principe (in)directeur du film. En témoigne ce très bref échange à la quarantième minute du film, quelque part sur les routes de Virginie :

Jonathan : Où sommes-nous?

Renée : Ici, et là, nous sommes partout<sup>13</sup>.

Ce constat d’égarement peut aussi renvoyer à la première réplique de Renée, qui survient très tôt dans le film, dans la voiture de Jonathan, à la septième minute, avant même d’avoir embarqué dans le camion de déménagement : « Où est le panneau qui nous amènera à la petite cabane en bois ? Je suis presque perdue. A jamais<sup>14</sup>. »

La perte de repères dans l’esprit a pour corollaire la perte de repères dans l’espace. La formule est éprouvée. Rappelons que la figure du fou, du moins jusqu’à l’âge classique, a longtemps été associée à la divagation et à l’errance, depuis le Moyen-âge avec le motif récurrent de la Nef des fous jusqu’à aujourd’hui – on pense ainsi au film italien *La Pazza Gioia [Folles de Joie]*, road movie italien de Paolo

---

<sup>13</sup> “Jonathan : *Where are we ?* Renée : *We’re here, and there, we’re everywhere.*”

<sup>14</sup> “*Where is the sign that leads us to the little log cabin ? I’m almost lost. Forever.*”



Virzi sorti en salles durant l'été 2016, avec Micaela Ramazzotti et Valeria Bruni Tedeschisorti, une variation méditerranéenne et psychiatrique jouée sur le paradigme du road movie au féminin inauguré par *Thelma et Louise*.

Si Caouette utilise lui aussi ce *topos*, il serait toutefois excessif d'affirmer que *Walk Away Renée* est un film qui fait de l'errance dans l'espace la métaphore principale de l'état mental de ses protagonistes, comme c'est le cas par exemple dans le cinéma de Lodge Kerrigan avec *Clean, Shaven* (1994) et *Keane* (2002). Le film de Jonathan Caouette ne met pas en scène de divagation spatiale à proprement parler, plutôt la défaite de l'entreprise filiale du sauvetage de sa mère. La perte des médicaments et l'impossibilité d'en acquérir de nouveaux sur le chemin malgré mille et un coups de téléphone désespérés en viennent à signer, de manière presque ironique, l'échec de l'odyssée entreprise par Jonathan pour secourir sa mère. En effet, c'est une fois arrivés à New York, leur destination, que Renée perd pied et se met à décompenser gravement, nécessitant un internement d'urgence à l'autre bout de l'Etat de New York, un effondrement mental qui anéantit *de facto* les espoirs de Jonathan de pouvoir faire emménager sa mère chez lui – *at home*.

Heureusement, tout n'est pas cauchemardesque dans ce voyage. Loin s'en faut. *Walk Away Renée*, à l'instar de tout road movie, possède son élément utopique. L'utopie, à savoir le « nulle part » si l'on s'en remet à l'étymologie de ce terme célèbre, inventé par Thomas More au début du 16<sup>ème</sup> siècle, est peut-être ce qui fonde le genre avant même le motif de la propulsion mécanique dans de grands espaces. Selon le principe d'incertitude formulé par Werner Heisenberg en 1927 qui énonce qu'il est impossible de connaître avec précision à la fois la position et la vitesse d'une particule, lorsque nous roulons, nous ne sommes techniquement « nulle part » car tout simplement en déplacement, à une certaine vitesse. Il est donc impossible de nous localiser exactement, et ce en dépit des technologies les plus récentes à notre disposition. De ce déplacement, nous pouvons dériver un plaisir bien naturel, une jouissance même, liée à l'expérience d'un mouvement fluide et sans entrave. Nous risquerons donc l'hypothèse selon laquelle le road movie tire précisément son efficacité de cet

élément utopique spatial qu'il combine à un autre désir d'utopie, le plus souvent sociétal, allié par un dispositif cinématographique dont la fonction première, faut-il le rappeler, est l'enregistrement et la reproduction d'un mouvement fluide et sans entrave.

Dans *Walk Away Renée*, l'utopie n'est pas sociétale mais œdipienne. Jonathan, dans un premier temps, vit littéralement un voyage de rêve avec sa mère, un trajet idéal dans lequel le fils est à la fois le pilote et le sauveteur de sa mère, un voyage qui leur permet de rétablir une connexion directe. Tel est bien le sens du rêve (récurrent) qu'il raconte à Renée le premier matin de leur équipée, à la seizième minute du film : il rêve, dit-il, d'une autoroute qui relierait directement New York à Houston. « Comme celle-ci », déclare-t-il en pointant du doigt le ruban d'asphalte qui se déroule devant eux. C'est donc bien d'un voyage idéal qu'il s'agit au départ. Plus encore, la route entre Houston et New York qu'empruntent Jonathan et Renée tient surtout du lien sinon du cordon, cet ombilic dont Jonathan n'a jamais pu accepter la rupture et qu'il tente depuis l'adolescence, à l'aide de sa caméra avide, de suturer encore et encore<sup>15</sup>.

*Walk Away, Renée* est ponctué de rêves. Le premier, raconté verbalement par Jonathan alors que sa mère et lui sont sur la route, est redoublé d'un second à la fin du film. Cette fois-ci, le rêve n'est pas narré par la parole mais mis en scène sous forme d'un montage onirique. L'inclusion de ce rêve dans le récit est assez complexe, puisqu'il est filmé en deux temps. Tout d'abord, nous assistons à l'endormissement de Jonathan devant la télévision qui diffuse une émission d'astronomie qui va ensuite générer le rêve. Cette phase hypnagogique est suivie de la séquence la plus cauchemardesque du film – bien qu'elle se déroule en phase d'éveil – au cours de laquelle Renée connaît un accès psychotique aigu au beau milieu de la nuit. Passée cette séquence, suit le rêve, dans lequel le spectateur est plongé directement dans les visions de Jonathan. Les visions cosmiques qui nous assaillent alors semblent à la fois issues de la séquence du *stargate* dans *2001, L'Odyssée de*

---

<sup>15</sup> Dans le dossier de presse de *Walk Away Renée*, le réalisateur utilise lui-même cette image et explique : « ça semble bizarre : le cordon ombilical n'est toujours pas rompu mais nous avons inversé les rôles. Je vois ma mère comme mon enfant. » (Dossier de presse, p.2). Pour une étude à orientation psychanalytique très fouillée du motif du cordon et l'incarnation dans le cinéma de Caouette, cf. Virginie Foloppe, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic : *Tarnation* » dans *Le Coq-héron* n°211 (2012/4), p. 84-91.

*l'espace* de Stanley Kubrick<sup>16</sup> (1968) et du *Stellar* de Stan Brackage (1993). Ce rêve présente la continuité fantasmée de l'émission de télévision consacrée aux multivers visionnée précédemment. Nous y avons entendu un expert en astrophysique expliquer, en des termes étrangement anatomiques, que notre univers pourrait être issu d'une matrice (« *womb* » dans la version originale, c'est-à-dire très littéralement l'utérus) et connecté à son univers parent par un « cordon ombilical ». L'analogie n'est peut-être pas extrêmement subtile, mais elle est d'une grande efficacité visuelle et cinématographique qui s'inscrit pleinement dans le propos du film. La séquence qui débute avec ce plan cosmique sur ces deux galaxies fœtales qui rappellent autant deux spermatozoïdes reliés l'un à l'autre par leur appendice caudal que des trompes de Fallope est tout à fait déstabilisante, d'autant plus qu'on y entend en fond sonore la voix menaçante de Renée, apparemment en pleine crise. A l'issue de ce rêve troublant, le film parvient *in extremis* à retrouver une dynamique favorable: Renée est stabilisée au Lithium et reprend sa place, non dénuée d'ambiguïté, dans la cellule familiale.

### **Retour(s) à destination**

C'est peu de chose dire que le temps est mis à mal dans *Walk Away Renée*. Peut-être plus encore que *Tarnation*, le film est un maelström temporel où il est patent que le temps chronologique doit être aboli. La genèse même du film est une lutte acharnée avec la linéarité du temps. En effet, *Walk Away Renée*, issu d'un premier voyage entrepris par Jonathan avec Renée qu'il avait filmé par la suite a été complété par des tournages avec une équipe. Le film fut présenté dans une première version à l'ouverture de la Semaine de la critique au festival de Cannes en 2011. Cette version fut ensuite transformée à maints égards, notamment chronologiques, à un point tel que le réalisateur déclare même être allé jusqu'à « tout inverser<sup>17</sup> ». Narrativement, les stratégies de bouleversement

---

<sup>16</sup> La communication de Carl Veters, « *Easy Rider* ou 1968, l'odyssée de l'Amérique », prononcée dans le cadre du colloque dont le présent article est également issu, qui démontrait habilement pourquoi le film de Kubrick devait aussi être lu comme un road movie, conforte notre argument ainsi que la place de *Walk Away Renée* dans cette catégorie de films.

<sup>17</sup> Caouette J., entretien pour *Libération*, 2 mai 2012, p. II.

chronologique à l'œuvre sont innombrables : analepses, analepse dans l'analepse, suivies d'un brutal retour à un « présent » qui reste souvent impossible à localiser, effets de montage accéléré retraçant 15 ans dans le passé, retour des morts (notamment le grand-père Adolph).

Comme dans *Tarnation*, il semble que l'objet principal de la hantise se situe aux deux extrémités de la flèche du temps. D'un côté l'origine et la figure paternelle disparue voire effacée, de l'autre le constat effrayant de la position symbolique et biologique de Jonathan : fils de sa mère, il est aussi le père de son fils. Comme les allers-retours entre Houston et New York, dont nous comprenons peu à peu qu'ils ont été plus nombreux que le film nous l'avait tout d'abord fait croire, tout se mélange et se superpose : les voyages, les internements, les époques, les âges et les rôles... Au terme de cette odyssee mère-fils, il apparaît donc que le véritable enjeu du voyage parcouru dans *Walk Away Renée* n'était pas spatial. Les frontières à franchir étaient avant tout temporelles, et l'invitation celle à un voyage dans le temps. Et de rappeler que le film s'ouvre par une citation d'Albert Einstein qui nous dit que la distinction entre présent, passé et futur, n'est qu'une illusion persistante. Et qu'il se clôt sur une Renée rajeunie par la pose d'un nouvel appareil dentaire qui, dans les propres termes de Jonathan, la rajeunit d'au moins vingt ans. Deux décennies, soit à peine le temps nécessaire pour que Renée et son fils aient le même âge, et qu'ils puissent ainsi former un couple idéal, fantasmé et spéculaire dans les tout derniers plans du film. Plus encore qu'Ulysse, c'est Œdipe qui a fait un beau voyage.

## **Bibliographie**

Benoît BENOLIEL et Jean-Baptiste THORET, *Road Movie USA*, Paris, Hoëbëke, 2011.

Jean-Sébastien CHAUVIN, critique de *Walk Away, Renée* dans *Les cahiers du cinéma* n°677, août 2012, p. 38

Timothy CORRIGAN, *A Cinema without walls: Movies and Culture After Vietnam*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1991.

Virginie FOLOPPE, « Un auteur dépersonnalisé, une carnation de l'ombilic : *Tarnation* » dans *Le Coq-héron* n°211, 4<sup>ème</sup> trimestre 2012, p. 84-91.