



En route vers la liberté: De quelques automobiles dans les œuvres de Richard Ford

Gerald Preher

► To cite this version:

Gerald Preher. En route vers la liberté: De quelques automobiles dans les œuvres de Richard Ford. Isabelle Boof-Vermesse; Cristina Castellano; Victor Martinez. L'Imaginaire machinique, St. Kliment Ohridski University Press, pp. 221-236, 2018. hal-04117211

HAL Id: hal-04117211

<https://univ-artois.hal.science/hal-04117211>

Submitted on 30 Sep 2023

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.

En route vers la liberté :

De quelques automobiles dans les œuvres de Richard Ford

« . . . life, as fast as this car hurtling down the side of a mountain toward the dark, seemed to be disappearing. . . »

Richard Ford, « Abyss, » *A Multitude of Sins* 286.

L'œuvre de Richard Ford est marquée, depuis sa première publication, par la présence de véhicules qui, au fil des pages, se révèlent être un véritable moteur de l'action. Les critiques français ont d'ailleurs souvent joué sur le nom de famille de l'écrivain originaire du Mississippi pour titrer leur recensions : « Sur la route de Ford » (*L'Express*, 21/03/1996), « Ça va pas Ford » (*Libération* 30/04/1998), « Ford, fin de série » (*Le Magazine littéraire* 09/2008), « Ford transit » (*Livres hebdo* 27/06/2008)... Les automobiles, à l'instar du cinéma dans *The Moviegoer* de Walker Percy, ont chez cet écrivain le pouvoir de certifier l'existence des personnages.¹ Installé à l'intérieur d'un habitacle sécurisé, le regard du conducteur se dirige vers un ailleurs tandis que s'éloigne le passé qui semble plus lié à l'espace qu'au temps. Ce que fuit le personnage fordien, ce n'est le temps mais les lieux de son passé ; lorsque le véhicule est un vecteur de souvenirs cependant, il se transforme en lieu de mémoire. Dans *Le Système des objets*, Jean Baudrillard suggère que, de nos jours, « Le déplacement est une nécessité, et la vitesse est un plaisir. La possession d'une automobile est plus encore : une espèce de brevet de citoyenneté . . . » (81). Conduire, c'est exister et, plus largement, c'est vivre.

Dans plusieurs de ses essais autobiographiques et dans ses souvenirs publiés en 2017 sous le titre *Between Them : Remembering my Parents*, Ford se rappelle ses jeunes années sur la route, accompagnant ses parents pour suivre son père qui était représentant—« The three of us in the hot car » (*Between Them* 31-32). La route et le

¹ Le choix de cette comparaison est motivé par l'admiration que voue Ford à Percy auquel il a consacré un long article, "Walker Percy: Not Just Whistling Dixie."

voyage occupent, de la même manière, une grande place dans ses œuvres. Guillaume Le Blanc observe que « [d]ans les livres de Richard Ford, tout commence par des routes, lieux vides qui emportent et déportent vers des possibilités nouvelles » (71). À partir de plusieurs textes brefs qui balisent la carrière de Ford, cet article a pour objet l'étude de la métaphore bien connue qui associe véhicule et liberté. Mathieu Flonneau, dans *Les Cultures du volant*, indique que « Dès son premier élan, ou presque, l'automobile a atteint ce qu'en astronomie l'on appellerait la vitesse de libération, soit un arrachement durable à la pesanteur » (30). Cette « vitesse de libération » est au cœur de « Rock Springs, » qui décrit un couple dont l'homme vient de voler une voiture et entrevoit la possibilité d'un nouveau départ grâce à cet engin. De même, la plupart des nouvelles de Ford mettent en scène des trajets en voiture qui ont des allures de voyages initiatiques et amènent de profonds changements dans l'univers des personnages. L'automobile favorise un mouvement vers l'extérieur tout en générant un voyage vers l'intérieur ; elle permet de fuir l'ennui du quotidien en renforçant l'absence d'ancrage dans un lieu précis : « the personal freedom and mobility offered by the car offset the need for a large house with many rooms into which one could escape and seek privacy » (Kihlstedt 161).

Dans le rétroviseur : les premiers textes brefs

La première nouvelle que Ford publie en 1975, « Shooting the Rest Area, » s'ouvre ainsi : « In the dark, Edgar Haney walked from his truck and turned up the sidewalk to the cafe » (154). Cette scène inaugurale, qui se passe peu avant le lever du soleil, amène le personnage à se remémorer son enfance et la voiture que conduisait son père (« a black Mercury », 154). Le véhicule est présenté comme l'objet qui initie cet instant introspectif que le personnage ne parvient pas à s'expliquer : « this is *the thing* that came to him » (154, je souligne). Après le petit déjeuner, une fois qu'Edgar a regagné son camion, le passé resurgit, de même que la Mercury noire, et Edgar revoit le

moment où sa mère lui a appris à conduire (156). Comme c'est le cas pour Ford qui raconte sa jeunesse mouvementée dans l'essai « An Urge for Going », ² le temps de l'enfance est synonyme d'errance dans la nouvelle : Edgar garde à l'esprit les séjours passés à l'hôtel avec sa mère tandis que son père, représentant, tentait de réaliser des ventes pour subvenir à leurs besoins. Tous les épisodes qui se succèdent sont introduits par le biais des véhicules qui amènent les personnages d'un lieu à un autre : le camion de Edgar au début du récit, la Mercury noire qui sillonne le pays, le camion vert de Covington lorsqu'il va à la pêche et tue involontairement son ami Sales (157), les Lincoln Continental des Texans qui envahissent les routes quand est ouverte la chasse ou encore les grosses berlines d'autres chasseurs venus de Memphis (159). Le fait d'être constamment en mouvement vient valider l'existence car, chez Ford, celui qui se déplace est. ³

L'écrivain définit cette première nouvelle comme « a precis piece for *A Piece of My Heart* » (*Conversations* 22), son premier roman (1976). Un autre texte, « The Newel Vignettes, » publié la même année, partage ce même statut de « pré-texte » et on y retrouve, dès la première ligne, la Mercury noire : « In 1951 in the summer, they had driven in his father's Mercury from Jackson to Memphis » (298). Ici, l'admiration du fils pour son père est plus marquée et la Mercury n'y est pas étrangère, car les voyages qui se succèdent sont présentés comme des aventures qui ont balisé les jeunes années du personnage principal. ⁴ À la mort de son père, le jeune homme, qui n'est pas nommé, prend la route : « he went in a car to Vicksburg with a boy named Roscoe Sampson . . . » (303). Le personnage est donc toujours passager et d'une certaine façon passif. À

² Faisant écho à son personnage, Ford indique : « My most enduring memories of childhood are mental snapshots . . . of roads leading *out of town* . . . » (62).

³ Il s'agit d'un trait typiquement américain selon George W. Pierson qui écrit : « Our loyalties are to abstractions and constitutions, not to birthplace or homestead or inherited associations » (32).

⁴ La nouvelle est composée de sept vignettes qui sont reproduites en italiques dans le roman où elles sont présentées comme des analepses permettant au lecteur de mieux comprendre la situation présente. L'oscillation entre passé et présent offre ainsi une autre forme de mouvement rendu possible par l'automobile.

l'occasion de la virée avec Roscoe, il est même spectateur pour ne pas dire voyeur quand il accompagne son ami dans un bordel avant de pénétrer avec lui dans la chambre d'une femme qui les accepte, faute d'avoir mieux à faire : « he sat in the . . . chair at the end of the bed while Roscoe Sampson did, Roscoe's testicles bouncing against the woman like peas in a collander » (304). L'épisode se termine au moment où l'acte sexuel a été consommé et les dernières vignettes, plutôt que d'explorer l'après, reviennent sur le passé : le père est à nouveau sur la route et le fils découvre de nouvelles vi(II)es—Jackson et un nain qui joue à la fois dans des films et se produit au cirque ; la Nouvelle-Orléans et un acteur de films pornographiques qu'il n'est pas capable d'identifier comme tel. L'automobile est non seulement une machine qui permet de circuler, elle devient aussi, grâce aux souvenirs qui lui sont associés, une machine à remonter le temps.

Ce voyage dans le passé n'est pas étranger aux idées qu'avance Baudrillard dans *Amérique* quand il définit la vitesse comme « [effaçant] le sol et les références territoriales, puisqu'elle remonte le cours du temps pour l'annuler . . . La vitesse crée un espace initiatique qui peut impliquer la mort et dont la seule règle est d'effacer les traces » (12). La structure de « The Newel Vignettes » montre bien un désir d'annuler le temps, de faire revivre le père par le truchement du souvenir. Pourtant on est également tenté de se dire, à la suite de Baudrillard, que « peut-être sa fascination [de la vitesse] n'est . . . que celle du vide, alors qu'il n'y a de séduction que du secret » (12). Pris dans la vitesse de ces analepses, le personnage de Ford ne perce pas les mystères du passé, il en voit la surface mais en ignore les profondeurs.

Les deux nouvelles montrent l'importance de la route chez Ford. Son premier roman s'est construit à partir de ces textes ; un troisième extrait, « In Desert Waters, » publié dans le magazine *Esquire* pour promouvoir l'opus, s'ouvre sur une panne de voiture amenant une relation entre la victime et le sauveur qui n'ira nulle part—signe que les défections de la machine en annoncent d'autres. *A Piece of My Heart* serait ainsi

un roman de la route et un roman de la quête (du père, en particulier). Prendre la route, pour les personnages égarés que l'on croise dans ces textes de jeunesse, a cependant une finalité bien sudiste que l'on a reprochée à Ford : ce mouvement réintroduit inlassablement le passé dans le présent. Pour ne pas être à jamais étiqueté comme « écrivain du Sud, » Ford s'engagera rapidement sur la route du nord,⁵ comme son alter égo Frank Bascombe, dont les histoires ponctuent la carrière de son créateur depuis plus de trente ans. C'est également dans le Nord que Ford composera ses premières nouvelles, explorant lui-même de nouveaux horizons et illustrant ce qu'il affirme dans « An Urge for Going » : « [l]eaving reminds us of what we can part with and what we can't, then offers us something new to look forward to, to dream about » (61).

« Autopie » ou l'espoir d'avenir en mouvement dans « Rock Springs »

« Rock Springs » est emblématique de l'idée que suggère le titre d'un article de Joseph Interrante : « The Road to Autopia ». Si Interrante ne propose pas de définition de cette « autopie », on reconnaît derrière ce mot-valise « utopie » qui renvoie à un non lieu, à un espace idéal fantasmé. L'automobile serait le lieu transitoire entre le connu et l'inconnu. Pour le personnage-narrateur de Ford, Earl, prendre la route est synonyme de nouveau départ : « It felt like a whole new beginning for us, bad memories left behind and a new horizon to build on » (13). L'importance du voyage est palpable dans la structure même de la phrase par le biais de la répétition de l'adjectif « new » qui encadre, pour mieux les effacer, les souvenirs qui sont associés à l'adjectif « bad ». Tout commence dans la voiture qui se présente comme la seule possession digne d'intérêt : « People . . . gave up car ownership entirely only under the gravest economic circumstances » (Interrante 101). L'Américain ne mettrait en vente son automobile qu'en

⁵ Mentionnons tout de même le second roman de Ford, *The Ultimate Good Luck*, dans lequel Harry Quinn rachète ou échange des véhicules qui lui permettent de voyager et de ne pas s'établir définitivement dans quelque endroit. Il reste constamment en marge, « on the periphery without a peripheral perspective » (36).

dernier recours, préférant y vivre plutôt que de voir s'empiler des factures diverses qu'il ne pourrait régler s'il conservait son logement. Prenant l'exemple de la Dépression, l'historien cite *The Grapes of Wrath* de Steinbeck (« the highway became their home and movement their form of expression »), avant d'observer : « the Joads always feed the car before they fed (*sic.*) themselves » (103).⁶ De la même manière, le narrateur de Ford s'intéresse au bon fonctionnement de son véhicule avant de penser à s'arrêter pour en nourrir les passagers. C'est seulement lorsque la voiture n'avance plus qu'il se dit en regardant sa compagne : « [H]er voice was tired and hard, and I knew she could have put a good meal to use » (21).

Dans la nouvelle, Earl est au volant d'une Mercedes « couleur canneberge » (12) volée sur un parking dans le Montana.⁷ Accompagné de sa petite amie Edna, de sa fille et de son chien, il prévoit de rejoindre la Floride pour échapper à la justice qui le poursuit pour avoir émis plusieurs chèques sans provision. À première vue, tout devait bien se passer : « I'd gotten us a good car . . . I stole it because I thought it would be comfortable over a long haul, because I thought it got good mileage, which it didn't, and because I'd never had a good car in my life, just old Chevy junkers and used trucks . . . » (12). L'effet anaphorique introduit par « because » montre combien le choix du narrateur est motivé et réfléchi. Il justifie également son choix par le fait qu'il a sélectionné une « bonne » voiture, opposant cette machine-ci à toutes celles qu'il a eu entre les mains dans le passé. Pourtant une négation remet tout en question : le nombre de kilomètres au compteur est plus important qu'il ne pensait, ce qui risque de limiter la distance qu'il pourra parcourir grâce à la Mercedes. Dès lors, le lecteur comprend que

⁶ La citation figure dans le chapitre 16 (163) du roman dans lequel le narrateur revient sur le mode de vie imposé aux personnages par les circonstances. Dans la phrase suivante, il explique : « [L]ittle by little they settled into the new life, » mettant lui aussi l'accent sur la notion de nouveauté. L'utilisation du pronom défini et ici démonstratif « the » lui permet d'insister sur la contrainte tandis que chez Ford, c'est l'indéfini qui est privilégié.

⁷ Par le passé, Earl a eu des démêlés avec la justice pour avoir volé des pneus (12), mais cette fois, c'est à la machine dans son entier qu'il s'attaque.

l'homme qui croyait être en position de contrôle a été dupé par la machine qui finit d'ailleurs par montrer des signes de faiblesses : « the oil light flashed on . . . a sign I knew to be a bad one » (12). Le défaut de mécanisme qui pourrait découler de ce problème technique est annoncé par la machine elle-même (on apprend plus tard qu'il s'agit d'un signal rouge, 17) et Earl sent que le périple risque d'être écourté : « 'We shouldn't run it . . . Something's not right *in* the oil' » (13, je souligne). L'utilisation de la préposition « in » plutôt que « with » montre que le souci est interne : sous peu, le mal que perçoit Earl va se propager tel un virus et le véhicule va s'éteindre.

Le voyage s'interrompt en effet quand la machine s'essouffle ; avec elle c'est le rêve de Earl qui est ébranlé : « I had wanted all along to drive the car into Florida like a big success story » (15). Le recours au *pluperfect* dans cette narration annonce que les désirs de Earl demeurent inassouvis au moment où il raconte son histoire. De même lorsqu'il annonce : « I had kept thinking of [the Mercedes] as my car . . . and that was how you got caught in these things » (15), le lecteur comprend que c'est une succession de mauvaises décisions qui ont amené Earl et *son* véhicule à leur perte. L'image de l'horizon réapparaît pourtant tandis que la voiture s'approche de la ville de Rock Springs :

The sunset that day I remember as being the prettiest I'd ever seen. Just as it touched the rim of the horizon, it all at once fired the air into jewels and red sequins the precise likes of which I had never seen before and haven't seen since. The West has it all over everywhere for sunsets, even Florida, where it's supposedly flat but where half the time trees block your view. (15)

La comparaison de l'Ouest à la Floride suggère d'emblée que Rock Springs est probablement la dernière destination pour Earl. Son émerveillement, alors qu'il espère se diriger vers l'horizon de ses attentes, est rendu par les images qui lui viennent à l'esprit, toutes empreintes d'une lumière qui évoque cependant le danger. Le conducteur se voit vite contraint de s'arrêter et de faire face à l'incertain ; Edna regrette

alors d'avoir accepté de prendre la route (21) mais Earl ne se décourage pas. L'endroit où la machine rend l'âme est proche d'un campement de travailleurs et il décide d'y aller chercher de l'aide après avoir caché la Mercedes. Sur place, il frappe à la porte d'un mobile home où il rencontre une femme noire⁸ avec laquelle une discussion s'engage sur l'automobile :

"We can't *live* without cars, can we ?"

"That's the honest truth," I said.

"They're like *our hearts* . . ." (23, je souligne)

La voiture est ici présentée comme un prolongement de l'homme, comme une raison de vivre, et l'histoire d'amour entre l'Américain et son automobile dont parle Pierson prend tout son sens (32). C'est en partie parce qu'il s'installe dans un fauteuil qui lui rappelle le siège de la Mercedes que Earl complimente la dame noire : « "This is a very nice home", » ajoutant « resting in the recliner, which felt like the driver's seat of the Mercedes, and where I'd have been happy to stay » (24). Un sentiment de perte⁹ semble envahir le personnage qui tente de retrouver des repères familiers. Selon Jean Brun, la machine a été « conçue pour qu'elle devienne [la compagne de l'homme], voire sa déesse » (13-14). La description initiale de la Mercedes valide ce point puisque Earl l'idéalise et ne donne que peu d'éléments sur Edna ; son idylle se confirme chez la dame noire à travers le fauteuil qu'il doit quitter, presque malgré lui : « I got up off the recliner, where I'd been so comfortable » (26). Le véhicule offre à Earl une stabilité, un équilibre, qu'il n'entrevoit nulle part dans son couple ; s'il a une idée du lieu vers lequel il se dirige, il déclare *a posteriori* : « I don't know what was between Edna and me, just beached by the same tides when you got down to it » (12). Plutôt que la vitesse d'une machine, c'est tout d'abord une sorte de courant qui entraîne les amants ; l'image de la

⁸ Son attitude vis-à-vis de cette femme noire rappelle la fascination dont témoigne le jeune Nelson dans « The Artificial Nigger » de Flannery O'Connor, nouvelle qui met en scène une autre machine : le train.

⁹ Il explique plus loin : « *our stolen Mercedes-Benz, which I'd had such hopes for in Florida, stuck up to its axle in sand, where I'd never get to see it again* » (29, je souligne).

marée annonce les hauts et les bas que traverse le couple, une instabilité commune qui se confirme lors du voyage par l'intermédiaire de la voiture, « la promesse d'ubiquité, le zigzag d'un point à un autre, d'une chambre à une autre » (Kerjan 35), d'une vie vers une autre.

Earl quitte le mobile home pour rejoindre un taxi qui l'amène, ainsi que ses passagers, vers un motel. Il perd donc non seulement « sa » Mercedes mais aussi le contrôle de la situation au profit d'un véhicule bien différent et d'un conducteur peu avenant : « a beat-up old Chrysler taxi driven by an old man full of complaints » (31). Jean Brun explique que « [l]es machines . . . apportent beaucoup plus qu'un supplément de commodités et de confort : on espère d'elles qu'elles fourniront de l'existence » (214). Earl sait que le propriétaire de la Mercedes qu'il a volée est ophtalmologiste et lorsqu'il prend une chambre au motel, il emprunte son titre à celui qu'il a dépouillé (31-32). Malgré la perte de la machine, le rêve semble continuer de se construire par son intermédiaire, même si Edna finit par décider d'abandonner l'aventure, justifiant sa décision par l'absence de véhicule : « "We haven't got a car to take me anyhow" » (34). Afin de faire face à l'échec qu'il vient d'essuyer, Earl se dirige tout naturellement vers le parking où il réfléchit aux vies de ceux dont les voitures sont alignées devant lui, aux vies que ces véhicules leur permettent d'avoir. Bien que la fin de la nouvelle ne permette pas de dire si Earl raconte son histoire derrière les barreaux d'une prison ou s'il est parvenu à quitter Rock Springs, son désir d'évasion et l'« autopie » qu'il convoite confirme l'équivalence établie par le récit entre automobile et liberté : « [c]ars are our freedom machines. We can go anywhere, anytime—and do, even when we really have no particular place to go » (Geist 151).

Liberté ou néant ?

Plusieurs nouvelles du recueil *A Multitude of Sins* mettent en scène des véhicules dont la présence, sans être aussi remarquable que dans « Rock Springs, » semble décisive pour l'intrigue. « Quality Time » débute et se termine sur une référence à un véhicule ; « Under the Radar » se déroule principalement dans une automobile, tandis que « Abyss » décrit un périple dans le Grand Canyon. On pourrait ajouter à cela, pour les plus significatifs, les trajets qu'entreprennent les personnages de « Calling, » de « Crèche » ou de « Puppy, » mais les désirs d'ailleurs et de changement qui y sont dévoilés relèvent d'un autre ordre : les retrouvailles d'un père et son fils, le départ d'une famille pour les vacances d'hiver, la recherche du propriétaire d'un chiot égaré. Les trois premiers textes cités présentent en effet l'automobile comme une machine mortifère suggérant que « [l']accident, le dérapage, l'inflexion de parcours, sont . . . des motifs récurrents [chez Ford] » (Delanoë-Brun 440).

Dans « Quality Time, » « Under the Radar » et « Abyss, » la place du chauffeur est synonyme de sécurité à l'inverse de la situation présentée dans *The Driver's Seat* de Muriel Spark où le but de la narratrice est de trouver celui qui la conduira à la mort. Au début de « Quality Time, » le véhicule de James Wales est arrêté à un feu rouge et le conducteur observe une dame qui tombe dans la neige. Dès lors, l'opposition entre l'intérieur sécurisé et chaud qu'offre l'habitacle et l'extérieur hostile, où règnent le froid, les intempéries et les aléas de la circulation, initie une dimension à la fois spectaculaire et spéculaire : Wales se trouve dans la même position qu'un spectateur au cinéma, le pare-brise et les rétroviseurs jouant le rôle d'écrans. La rapide succession d'événements et la multiplication des dispositifs qui permettent au personnage d'observer ce qui se passe autour de lui montre qu'il tente de tout voir même s'il ne bouge guère.

La scène d'ouverture consiste en une succession d'arrêts sur image et de ralentis sur la passante tandis que la circulation s'intensifie : la femme est piégée dans un

tourbillon de machines qui l'amènera à sa perte (10). En effet, lorsqu'elle est à nouveau renversée, elle devient pour Wales « a collection of assorted remnants on a frozen pavement » (11), qui lui rappelle un photographe « shot to pieces . . . someplace where the journalists expected to be protected » (11). La mise en parallèle de ces deux moments dont les conséquences sont proches souligne le danger de s'exposer à la machine (qu'il s'agisse d'un véhicule ou d'une arme à feu) et, dans les deux cas, c'est l'action de l'homme qui définit l'issue. Une fois que la mort de la piétonne est prononcée, le feu passe au vert et la vie reprend son cours. Cependant, si Wales contrôle son engin, il ne gère rien d'autre : le glissement dont il est témoin est le premier indice de son incapacité à commander autre chose qu'une machine. Au moment de retrouver sa maîtresse, Jena, il est encore hanté par l'accident et fantasme sur la morte ; la vitesse « rend en quelque sorte à une immobilité sublime et à une contemplation, » comme l'explique Baudrillard (*Système* 82). Ford joue sur l'ironie en faisant s'exclamer Jena : « "Oh, I've been dying for you to be here" » (15) ; Wales lui répond : « There was traffic » (15). La scène précédente est rejouée en filigrane et le « quality time » auquel renvoie le titre se teinte lui aussi d'ironie. Les mots que prononcent Jena font d'elle le double de l'inconnue et le lecteur s'attend dès lors à la voir disparaître. L'ultime paragraphe de la nouvelle confirme cette intuition ; Wales prend ensuite sa voiture pour rentrer chez lui et éprouve un sentiment proche de celui qui a été décrit après la chute fatale de la piétonne.

La question du contrôle est également centrale dans « Under the Radar » : Steven est au volant lorsque sa femme, Marjorie, lui annonce qu'elle a eu une aventure avec George chez qui ils sont en route pour dîner. Steven range le véhicule sur le bas-côté et se met à réfléchir à l'avenir de sa relation, faisant mentalement marche arrière ; la marque de la machine est précisée, lui conférant ainsi une identité, et Steven semble vouloir la ménager : « on hearing [the] news, [he] began gradually and very carefully to steer their car—a tan Mercedes wagon with hooded yellow headlights . . . » (139). La

voiture apparaît comme le lien unissant le couple, un objet matériel qui compense l'absence d'enfant : « He and Marjorie had been married two years. They had no children. The car had been his bonus two Christmases ago » (140). Le recours à la parataxe délie le couple en n'établissant aucun lien entre les détails proposés. L'automobile apparaît comme l'élément le plus gratifiant de cette union même si son acquisition en est indépendante car Steven l'a reçue de son entreprise. La dimension matérielle semble primer¹⁰ et le bonheur du couple deviendrait perceptible, visible aux yeux de tous, grâce à l'emblème de la machine qui « ajoute une dimension de puissance, une transcendance » (Baudrillard, *Système* 81).

La manière dont est amenée la révélation de l'adultère laisse penser que l'automobile est presque complice, ses phares éclairant une zone sombre, image de l'inconnue à laquelle s'est exposée Marjorie : « When Marjorie said what she had just said, she'd been looking straight ahead to where the headlights made a bright path in the dark » (141). De même, il semble que le véhicule relaie l'information à Steven : « When the station wagon eased to a stop, Steven sat for a minute with the motor running, the salmon-colored dash lights illuminating his face » (140). Les lumières produites par l'automobile répètent visuellement ce que Steven vient de comprendre, bien qu'il interiorise son effroi et demeure silencieux. Marjorie regarde à l'extérieur, détourne le regard, indiquant ainsi son désir de fuir la situation qu'elle a initiée. Plus tard, quand Marjorie incite Steven à sortir de la voiture¹¹ avant de le laisser sur place, la même image est reprise : « He turned just in time to see Marjorie's pretty face illuminated, as his own had been, by the salmon dashboard light » (149). La personne qui est dans le siège conducteur a le pouvoir de décision et à cet instant Steven a tout perdu, même le véhicule qui est métonymiquement devenu le miroir de son couple :

¹⁰ Le développement sur les finances du couple qui figure à la page 145 vient corroborer cette impression.

¹¹ Marjorie s'inquiète du sort d'un raton laveur percuté sous leurs yeux par un autre véhicule (145) . . . Les animaux blessés sont ainsi rassemblés.

« he heard his own car start » (149). Comme dans « Quality Time, » le trajet en auto annonce une fin et ici c'est la machine elle-même qui en rend compte : « the headlights went off automatically » (143). Lorsque s'arrête l'automobile, tout s'arrête.

« Abyss » annonce dès le titre une réflexion sur le néant, sur un singulier pluriel puisque le nom n'est pas assorti d'un article et recouvre donc toutes sortes de gouffres. Les précipices qui ponctuent le Grand Canyon sont les plus repérables, mais les écarts qui se creusent entre les êtres humains le deviennent tout autant à mesure que progresse le récit. Le point de départ est la rencontre entre Frances et Howard, chacun en couple, lors d'un dîner de travail où sont notamment évoquées des querelles à bord d'automobiles (224), l'éventualité de passer une nuit dans une voiture (225-26), et où il est largement question de sexe. Ils attendent un mois avant de consommer la passion qui les anime, prenant la route de leurs domiciles respectifs vers un motel. L'automobile les transporte d'un lieu sécurisé (métonymie de leurs couples) à un endroit inconnu (symbole de leur transgression). Les deux personnages planifient ensuite leurs retrouvailles à Phoenix (lors d'une autre réunion professionnelle), et c'est là qu'ils mettent en scène les sujets débattus plus tôt. Ils souhaitent tous deux profiter de la distance qui les sépare de leurs foyers respectifs pour laisser s'exprimer leurs désirs, mais plusieurs disputes éclatent entre eux. Prendre la route est la solution à laquelle Howard songe en premier lieu, confirmant que le véhicule offre bien « un compromis extraordinaire . . . : celui d'être chez soi, et d'être de plus en plus loin de chez soi » (Baudrillard, *Système* 83). La machine a la capacité de rendre concret le désir d'évasion de Howard; le narrateur explique en effet : « a part of him—a small part—would've liked to have gotten in his car, piled Frances Bilandic in beside him, and headed up onto the Interstate, turning south and never coming back » (237). Ce départ-là n'a pas lieu mais plus tard, les amants partent à la découverte du Grand Canyon.

Frances a l'idée de cette excursion, elle propose de louer une voiture et de conduire (239-40) : « She was thinking about a big red Lincoln or a Cadillac. The car

could be the kick—not the company » (240). L'auto confère déjà à Frances le pouvoir de décider, d'assumer la transgression dont elle se rend coupable en choisissant le rouge et, comme l'explique Brigitte Zaugg, « she sees the Grand Canyon as a mystical place that will help her sort things out in her life » (159). L'agence de location dispose du modèle que souhaite Frances et elle parvient à obtenir une voiture rouge, « a new red Town car . . . a big fire chief's sedan with untouched white-leather seats, red floor mats, unspoiled ashtrays and a heavy new-car smell » (242). L'insistance sur les adjectifs « red » et « new », ainsi que l'utilisation d'adjectifs dont les préfixes suggèrent la fraîcheur, montrent que la voiture est la première marque d'un nouveau départ, du désir qu'éprouve Frances d'échapper à l'enfermement qui caractérise la sphère domestique et son mariage. Cynthia Golomb Dettelbach parle de « dangers . . . lurking within space, disillusionment with diminishing space and the nightmare of enclosure » (34). On apprend que Howard ne conduira pas (« he wasn't allowed to drive because he wasn't Frances's husband » [242]), ce qui donne à Frances la latitude nécessaire pour atteindre son but. Malgré quelques disputes, Howard profite de son statut de passager et, là encore, c'est la machine qui mène la danse : « it was also nice to be spinning along in a big expensive car, headed for some unknown exotic place, where the night would be spent screwing an attractive woman you didn't have to take care of the rest of your life » (249). L'escapade prolonge le sentiment de liberté que Howard ressentait déjà au contact de Frances (232) et la vitesse n'y est pas étrangère, car elle « crée un espace initiatique qui peut impliquer le mort et dont la seule règle est d'effacer les traces » (Baudrillard, *Amérique* 12).

Lorsque Frances pense à l'adultère, l'image qu'elle emploie rappelle les mots de Baudrillard pour qui « rouler est une forme spectaculaire d'amnésie. Tout à découvrir, tout à effacer » (*Amérique* 14) : « adultery was the act that *rid*, *erased*, even erased itself once the performance was over. Sometimes, she imagined, it must erase more than itself. And sometimes, surely, it erased everything around it » (256-57). Le choix d'un

voyage à travers le désert prend d'autant plus de sens que c'est le vide qui suit la transgression qui intéresse Frances : la répétition du verbe « erase » insiste non seulement sur l'effacement de l'autre (le conjoint) et l'effacement de soi mais aussi sur l'effacement ultime. Les seules traces qui demeurent sont les photographies prises tout au long du parcours (263, 270...) et, imprimée dans l'esprit d'Howard, la dernière image d'où Frances est absente car elle a glissé en prenant la pose. La voiture étant peu à peu devenue un espace oppressant, faire des photos s'impose comme une excuse pour prendre l'air, interrompre le mouvement et admirer l'immensité du paysage (268).

Pour Howard, l'aventure est tout entière associée à la transgression : « fucking and riding around in a rental car on company time » (270). La vue du Grand Canyon lui permet cependant de relativiser, de faire une pause : « the whole Grand Canyon just all right there at once, opened out and down and wide in front of you, enormous and bottomless, with a great invisible silence inhabiting it and a column of cool air pushing up out of it like a giant well. It was a shock » (270). L'utilisation de la polysyndète et les multiples incises montrent les efforts que déploie Howard pour tout dire. Le recours à diverses prépositions prouve également que Howard est tellement impressionné par ce qu'il voit qu'il ne sait où donner de la tête. Le paysage s'est jusque-là déroulé au fil des kilomètres mais l'immensité et l'infini ne prennent consistance qu'à ce moment de confrontation directe : « [They] travel into the desert in a car from which they view the outside landscape and which restricts, but does not completely prevent, their contact with the outside world » (Duffy 204).

Après la chute de Frances, le gouffre paraît s'élargir, signifiant l'éloignement de la défunte dans l'espace et dans le temps. « Faire l'expérience » du Grand Canyon se révèle fatal puisqu'en dépit des pancartes d'avertissement, Frances annonçait à Howard : « "I've just got to do what you're not allowed to . . . I need to get you to take my picture with just the canyon behind me" » (273). Le besoin de liberté et d'effacement s'inscrit dans cette chute : Frances a été comme aspirée par le Canyon et, bien

qu'absente de l'image, elle demeure à jamais présente à l'esprit de Howard.¹² Le sort que subit la machine est du même ordre puisque le véhicule est volé et avec lui toutes les affaires de Frances (280). Howard retrouve une place de passager quand on le conduit jusqu'à une gare routière ; il redevient un spectateur du monde qui l'entoure, observant, comme Wales et Steven, à travers le pare-brise et les vitres, sa vie qui s'efface (« being erased », 286).

Chez Richard Ford, l'automobile produit à la fois un mouvement dans l'espace et dans le temps. La vue d'une voiture « connue » ravive les souvenirs perdus ; le trajet qui s'effectue invite à l'exploration (intérieure et extérieure) et à la projection vers l'avenir : « by traveling, [Ford's] characters seek to escape the poor decisions they've made in the past, but often they find themselves stuck in the same predicaments that they flee, if only because of their own repeated mistakes » (Walker 118). Les nouvelles abordées ici montrent en effet que les personnages souhaitent évoluer mais, comme leurs automobiles, ils se retrouvent à l'arrêt, en panne ou accidentés (mentalement ou physiquement) et perdent de vue leur itinéraire de départ. L'avenir de Earl, Steven et Howard demeure incertain lorsque le récit arrive à son terme car ils n'ont plus de voiture : « the quintessential have-not is the man without any wheels » (Dettelbach 80). Contrairement au monde saturé par les machines que décrit Don DeLillo dans des romans comme *Underworld*, Richard Ford ne propose pas à ses lecteurs un environnement « sur-automatisé ». Il préfère décrire les liens qui se tissent entre ses personnages dans des lieux définis ; l'automobile est chez lui un espace liminal entre différents lieux et différentes situations qui amène à des prises de conscience, voire à des pertes de conscience.

¹² « this view down the mountain was changed because of what had happened ; it seemed less beautiful now » (285). Toutes les réflexions de Howard sur cette même page et jusqu'à la fin du récit insistent sur la perte de Frances.

Ouvrages cités

- Baudrillard, Jean. *Amérique*. Paris : Grasset, 1986. Print.
- _____. *Le Système des objets : La Consommation des signes*. 1968. Paris : Denoël/Gonthier, 1978. Print.
- Brun, Jean. *Le Rêve et la machine : Technique et Existence*. Paris : La Table Ronde, 1992. Print.
- Delanoë-Brun, Emmanuelle. « L'écriture funambule : les équilibres précaires dans *A Multitude of Sins* de Richard Ford. » *Études anglaises* 60.4 (octobre-novembre-décembre 2007) : 439-52. Print.
- Dettelbach, Cynthia Golomb. *In the Driver's Seat: The Automobile in American Literature and Popular Culture*. Westport, CT: Greenwood P, 1976. Print.
- Duffy, Brian. « Journey to the Desert and Other Motifs in Albert Camus' "La Femme adultère" and Richard Ford's "Abyss". » *Revue de Littérature Comparée* 334.2 (2010): 197-210. Print.
- Fillon, Alexandre. « Ford transit. » *Livres hebdo* 740, 27 juin 2008. 62-65. Print.
- Flonneau, Mathieu. *Les Cultures du volant : Essai sur les mondes de l'automobilisme, XX^e-XXI^e siècles*. Paris: Éditions Autrement, 2008. Print.
- Ford, Richard. « Abyss. » *A Multitude of Sins*. 2001. London: Vintage, 2002. 221-86. Print.
- _____. *Between Them: Remembering my Parents*. New York: Ecco, 2017. Print.
- _____. « In Desert Waters. » *Esquire* (August 1978): 75-78, 116-122. Print.
- _____. « An Interview with Richard Ford. » Entretien avec Kay Bonetti. 1986. *Conversations with Richard Ford*. Ed. Huey Guagliardo. Jackson: UP of Mississippi, 2001. 21-38. Print.
- _____. *A Multitude of Sins*. 2001. London: Vintage, 2002. Print.
- _____. « The Newel Vignettes. » *Michigan Quarterly Review* 15.3 (1976): 298-307. Print.
- _____. *A Piece of My Heart*. 1976. London: Harvill Panther, 1996. Print.
- _____. « Quality Time. » *A Multitude of Sins*. 2001. London: Vintage, 2002. 9- 32. Print.

- ____. « Rock Springs. » *Rock Springs*. 1987. London: Harvill Panther, 1996. 11-37. Print.
- ____. « Shooting the Rest Area. » *The Paris Review* 16.2 (1975) : 154-67. Print.
- ____. « Under the Radar. » *A Multitude of Sins*. 2001. London: Vintage, 2002. 139-50. Print.
- ____. « An Urge for Going. » *Harper's Magazine* 284.1701 (February 1992) : 60-67. Print.
- ____. *The Ultimate Good Luck*. 1981. London: Harvill Panther, 1996. Print.
- ____. « Walker Percy: Not Just Whistling Dixie. » *National Review*, 13 May 1977. 558-64. Print.
- Gaudemar, Antoine de. « Ça va pas Ford. » *Libération*, 30 avril 1998. Print.
- Geist, Bill. « A Nation on Wheels. » *Defining a Nation : Our America and the Sources of its Strength*. Ed. David Halberstam. Washington: National Geographic Society, 2003. 151-55. Print.
- Grisolia, Michel. « Sur la route de Ford. » *L'Express*, 21 mars 1996. 124. Print.
- Interrante, Joseph. « The Road to Autopia: The Automobile and the Spatial Transformation of American Culture. » *The Automobile and American Culture*. Eds. David L. Lewis and Lawrence Goldstein. Ann Arbor : The U of Michigan P, 1983. 89-104. Print.
- Kerjan, Liliane. « Voyage et fugue dans les nouvelles de Richard Ford. » *Réa (Revue d'études anglophones), Le Voyage en Amérique* (janvier 2001): 31-43. Print.
- Kihlstedt, Folke T. « The Automobile and the Transformation of the American House, 1910-1935. » *The Automobile and American Culture*. Eds. David L. Lewis and Lawrence Goldstein. Ann Arbor : The U of Michigan P, 1983. 160-75. Print.
- Le Blanc, Guillaume. « Les vies multiples de Richard Ford. » *Esprit* 257.10 (Octobre 1999) : 71-94. Print.
- Pierson, George W. *The Moving American*. New York: Alfred A. Knopf, 1973. Print.
- Steinbeck, John. *The Grapes of Wrath*. 1939. New York: Penguin, 2006. Print.
- Tran Huy, Minh. « Ford, fin de série. » *Le Magazine littéraire* 478, septembre 2008. 38-39. Print.

Walker, Elinor Ann. *Richard Ford*. New York: Twayne, 2000. Print.

Zaugg, Brigitte. « The Grand Canyon's the Limit : Ridley Scott's *Thelma & Louise* and Richard Ford's "Abyss". » *America in Motion*. Eds. Marcel Arbeit and Roman Trusnik. Olomouc: Palacký University, 2011. 155-73. Print.