

Le *road horror film*, au sombre embranchement du road movie et du conte.
Avec et autour de *La Classe de neige* (Emmanuel Carrère/Claude Miller, 1995/1998)

La route, l'errance et les grands espaces seraient trois traits incontournables du road movie¹. Reprenant de Raymond Queneau la distinction de la littérature en deux schèmes génériques – les odyssées et les iliades –, Francis Vanoye l'applique au cinéma et, du road movie qu'il cite en avatar moderne de l'*odyssée*, propose de la sorte une acception élargie : « des voyages, des errances, plus ou moins mouvementés, agrémentés d'aventures, de rencontres, tendus vers un but plus ou moins précis, lointain, externe ou interne au personnage². » Le terme revient sous la plume d'Yvonne Tasker analysant les ambiguïtés de *Thelma et Louise* (Ridley Scott, 1991) : l'« odyssée de deux héroïnes », avance-t-elle, rompant avec « l'espace dit féminin du foyer » et conquérant « l'espace dit masculin des grands espaces³. » L'auteure souligne par là la dimension genrée qu'inverse cette célèbre relecture féminine du road movie : l'aventure sur les routes américaines est fréquemment associée à deux hommes. « À la vie, à la mort, le road movie a toujours exalté cette fraternité des garçons qui roulent ensemble, et entre lesquels, significativement, les femmes ne s'interposent jamais vraiment⁴. » Sans doute la renommée du film de R. Scott a-t-elle fait de l'ombre non seulement à d'autres tentatives similaires, mais à d'autres modes de dévoiement de ce schéma traditionnel.

À cet égard, un sous-genre du road movie tel que le *road horror film* tend à préciser les notions d'« aventures » et d'« errances » pour mettre en place un « compagnonnage homosexuelisant avec violence viriloïde⁵. » Outre la métaphore puissante du camion qui colle aux pare-chocs du héros dans *Duel* (Steven Spielberg, 1971), film crypté⁶, signalons *The Hitcher*⁷ (Robert Harmon, 1986). Inspiré à son scénariste Eric Red par « Riders on the storm » (The Doors), il met en scène un jeune homme, Jim Halsey, parti de Chicago sur l'autoroute pour livrer une voiture à San Diego ; il prendra en stop un serial killer répondant au nom mythique de John Ryder, lequel s'acharnera sur lui dans une ambiguïté sadique et érotique. Suscitant un débat parmi ses créateurs⁸ autour de son hybridité définitoire, *The Hitcher* expose la limite des genres cinématographiques : l'hypothèse la plus séduisante, sinon pertinente, pour le qualifier ne provient-elle pas de Rutger Hauer (qui interprète l'antagoniste), qui avec la périphrase « *It's a very strange horrible fairy tale : drive, drive and*

¹ MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008, p.21. [Nathan, 2002]

² VANOYE Francis, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma », 2008, p.29. [Nathan, 1991]

³ TASKER Yvonne, « Criminelles : *Thelma et Louise* et autres délinquantes », traduit de l'américain par Ginette Vincendeau, in Ginette VINCENDEAU et Bérénice REYNAUD (dir.), *CinémAction*, n°67, « 20 ans d'études féministes sur le cinéma », Paris, Corlet-Télérama, 1993, p.92-95.

⁴ AUMONT Jacques, « Tailler la route », in Jacques AUMONT (dir.), *Les Voyages du spectateur. De l'imaginaire au cinéma*, Paris, Léo Scheer, 2004, p.224.

⁵ DANÉY Serge, « Matière grise – *Les Dents de la mer* (Steven Spielberg, 1975) », in *Cahiers du cinéma*, n°265, mars-avril 1976, repris in *La Rampe. Cahier critique 1970-1982*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 1996, p.105-107.

⁶ Le protagoniste s'appelle David « Mam » (l'homme) tandis que l'antagoniste est baptisé « Keller » dans le scénario, phoniquement proche de « killer ». Voir « Richard Matheson – The Writing of *Duel* » (2001), bonus DVD, édition Universal Studios, 2003.

⁷ Titre non traduit, qui signifie « l'auto-stoppeur ».

⁸ Voir « *The Hitcher* : How do these movies get made ? » (2002), bonus DVD, édition Optimum Home Releasing, 2008.

*hunt, and scare, scare*⁹ » s'écarte de la question balisée du genre cinématographique pour convoquer la forme littéraire du conte. Ses propos esquissent un lien très clair entre le « film de route » (« *drive* ») et le conte, nommé (« *fairy tale* ») puis évoqué par le biais de l'affect qu'il partage avec le cinéma d'horreur : la peur (« *scare* »)¹⁰.

Effectivement « conduit » par le conte, *The Hitcher* le manifeste dès son ouverture nocturne sur les routes, en écho à la peur enfantine de la forêt obscure, et dès la première réplique, souvenir d'une mise en garde maternelle digne d'un « conte d'avertissement » (exemplairement, *Le Petit Chaperon rouge*) : « *My mother told me never to do this*¹¹ » ; de même, le long duel entre serial killer et « *final boy*¹² » emprunte à la confrontation de l'Ogre et du Petit Poucet, au motif narratif du sommeil dont il faut s'abstenir pour survivre. Enfin, la dimension initiatique du conte, que Bruno Bettelheim formule en ces termes : « L'enfant [a] le courage d'entreprendre le voyage qui lui permettra de se trouver lui-même, de devenir une personne indépendante en affrontant le monde¹³ », est à ce point prise en charge par le film¹⁴ qu'elle révèle, en retour, toute l'ambiguïté idéologique du conte : quoiqu'il en coûte de vies humaines, prendre la route est nécessaire à l'apprentissage ; mieux : cela marque le véritable commencement d'une existence.

À la lumière de cette intuition du conte comme sous-texte fictionnel du *road horror film*, nous proposons d'élargir le champ : de sortir des États-Unis, de s'aventurer en terrain européen et plus précisément français. La situation du cinéma français face au film de genre a déjà été observée¹⁵, et force est de constater qu'il n'y a pas d'antinomie fondamentale entre le road movie américain et le film français « d'auteur » ; le type de récit qui fait du voyage sa trame se retrouve dans des films d'auteur sous forme de motif structurant. À ce premier déplacement (géographique), nous aimerions ajouter un second : envisager une autre forme de covoiturage masculin, celui d'un père et de son fils.

La Classe de neige, d'Emmanuel Carrère à Claude Miller

Récit¹⁶ inquiétant d'Emmanuel Carrère (P.O.L., 1995), *La Classe de neige* est également une des adaptations cinématographiques les plus remarquables qu'ait réalisé Claude Miller (1998), « cinéaste de l'inquiétude » longtemps apprécié pour « son sens de la chronique, sa délicatesse de touche dans des scènes quotidiennes avec des enfants et des adolescents », mais dont « tous [l]es films ou presque sont des histoires intimes, douloureuses, des histoires d'enfance meurtrie, de secrets inavoués, de blessures restées béantes¹⁷. » De sorte que C. Miller « ne pouvait qu'être fasciné par [ce] petit livre 'sorti tout armé de l'inconscient' selon [E. Carrère], qui porte en lui nos terreurs et nos désirs d'enfant¹⁸ » et qui

⁹ « *C'est un conte d'horreur très étrange : conduis, conduis et chasse, et fais peur, fais peur.* » (*Ibid.*) (Notre traduction.)

¹⁰ Voir SIETY Emmanuel, *La Peur au cinéma*, Paris, Actes Sud Junior, coll. « Atelier cinéma », 2006.

¹¹ « *Ma mère m'a toujours interdit de faire ça.* » (Notre traduction.)

¹² Inversion sexuée de la « *final girl* », unique survivante du *slasher*. Voir CLOVER Carol J., *Men, Women and Chainsaws : Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, coll. « Princeton Classics », 2015 [1992].

¹³ BETTELHEIM Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, traduit de l'américain par Théo Carlier, Paris, Pocket, 2011, p.244. [Robert Laffont, 1976]

¹⁴ Opposant textuel devenu adjuvant existentiel, le serial killer est remercié par le héros pour l'épreuve initiatique subie dans son geste final équivoque : une caresse du bout de l'arme qui vient pourtant de lui porter le coup fatal.

¹⁵ Voir MOINE Raphaëlle (dir.), *Le Cinéma français face aux genres*, Paris, AFRHC, 2005.

¹⁶ Il est sous-titré ainsi, au lieu du plus attendu « roman ».

¹⁷ CARRÈRE Emmanuel, « À l'article », in *Positif*, n°622, décembre 2012, p.104-106.

¹⁸ NUTTENS Jean-Dominique, « Emmanuel Carrère. Un crime ou une prière », in *Positif*, n°616, juin 2012, p.104-106.

comporte de nombreuses références aux contes¹⁹. Si *Le Petit Poucet* n'est pas cité, gageons que c'est parce que la réécriture contemporaine qu'en propose *La Classe de neige* est relativement transparente, et à l'échelle du roman entier. L'œuvre devenue bicéphale d'E. Carrère et C. Miller traite de la psyché angoissée d'un garçon d'une dizaine d'années, Nicolas, qu'investit à tous les « niveaux » ou régimes narratifs la figure paternelle. La double figure du père et de l'Ogre s'y retrouve, complexifiée à la mesure d'une ligne narrative éclatée, d'une alternance de scènes réalistes et de sous-récits imaginaires – oniriques et fantasmatiques – que C. Miller a pris le parti de représenter. À rebours de l'analyse psychologique intimiste à laquelle aurait pu prétendre pareille intrigue, il a entrepris « de filmer l'attaque terroriste, la patte de singe, les montagnes russes [et] de tourner en Cinémascope cette histoire de menace qui plane sur un enfant, de plus en plus oppressante²⁰. »

Les aspects les plus iconographiques du conte sont à peine transposés : ainsi le château devient-il un chalet et la forêt, les routes. Le film, fortement structuré par la présence de la route aux deux pôles extrêmes de son récit, explicite comment le motif visuel de la route, et *a fortiori* celui de l'autoroute à la lisière des forêts, est le chemin moderne tracé dans la forêt archaïque²¹ : le tout premier plan correspond à la voiture du père du protagoniste filant sur l'autoroute et bientôt doublée par une camionnette blanche dont la suite nous révélera le potentiel d'angoisse ; et le tout dernier plan correspond à la vue aérienne d'une forêt sous la neige, hantée par le visage égaré du père dont nous venons d'assister à l'arrestation retransmise à la télévision.

Encadrant un récit fait d'enchâssements incessants, la route et les « grands espaces » dont elle laisse espérer la contemplation deviennent, dans le cas de *La Classe de neige*, ce qui révèle les enjeux intimes et potentiellement psychanalytiques d'un film se dérochant à la verbalisation. Entre les déplacements en voiture et les séquences intérieures et « immobiles » au chalet, le film puise une tension, interroge la signification du trajet et participe du déverrouillage d'une définition figée tant du conte que du road movie. Une question en particulier surgit : la voie fantasmatique doit-elle être perçue comme un refus du voyage, ou comme le moyen de mettre au jour les réalités sombres qui excèdent le pré-carré de la fiction ?

Retournement du road movie : l'introjection du voyage

« *Je vais m'en aller dans le vaste monde* » : formule consacrée que l'on trouve dans nombre de contes du départ et du voyage initiatique, parmi lesquels « Le voyage du Petit-Poucet » et « Tom Pouce » des frères Grimm, « Le vilain petit canard » et « Le compagnon de voyage » d'Andersen, au héros orphelin de père. Cette formule évoque aussi la première des fonctions matricielles que relève le structuraliste Vladimir Propp dans sa *Morphologie du conte* (1928) : « I. Un des membres de la famille s'éloigne de la maison », que le mouvement centrifuge soit contraint par un adulte ou opéré du plein gré de l'enfant²². Partir sur les routes,

¹⁹ L'économie temporelle du film ne permettant pas de les retenir toutes, nous en trouvons davantage dans le roman : *Les Trois souhaits* des frères Grimm, qui apparaît puis réapparaît sous la forme du conte macabre *La Patte de singe* de W.W. Jacobs ; *Peter Pan* de J.M. Barrie ; *Pinocchio* de Collodi ; *La Petite sirène* d'Andersen ; la figure de l'Ogre au chapitre 26 ; une allusion à *La Métamorphose* de Kafka. Toutefois, C. Miller a procédé à un petit ajout : la simple « maîtresse » du roman est devenue, interprétée par Emmanuelle Bercot, « Mademoiselle Grimm ».

²⁰ NUTTENS Jean-Dominique, *op.cit.*

²¹ *Freeway* (Matthew Bright, 1996) transpose sur une autoroute la rencontre fatidique du Petit Chaperon rouge et du Loup dans la forêt des contes. La concupiscence du Loup y est rendue par un insert sur un rétroviseur, dans lequel le prédateur peut contempler à son insu la jeune héroïne.

²² PROPP Vladimir, *Morphologie du conte* (1928), traduit du russe par Marguerite Derrida, Paris, Le Seuil / Points, coll. « Essais », 2007, p.36.

c'est l'injonction paternelle que reçoit le cadet dans « Histoire d'un qui s'en alla pour apprendre le tremblement » (frères Grimm) : « *Prends ces cinquante écus et va-t'en de par le vaste monde. Et que personne ne sache ni d'où tu viens, ni le nom de ton père, car j'ai honte de toi.* » Le cadet s'en va « *sur la grand-route* » le lendemain matin et « *se remet en route* » à chaque tentative de tremblement qui n'a pas été concluante.

Le départ et le tremblement, c'est ce que fait et ce que va éprouver Nicolas. Cependant, en commençant *in medias res* sur la route, en enchâssant les préparatifs scolaires de la classe de neige entre deux segments autoroutiers, *La Classe de neige* ébranle la structure typique d'un conte : on ne peut plus guère parler de situation initiale mettant en place un état stable et heureux, bientôt perturbé par un élément modificateur ; d'entrée, un malaise parcourt les plans, qu'il s'agisse de la réunion parents-professeurs ou des flash-backs secrétés ultérieurement ; de même, il n'y aura pas de résolution finale heureuse, de quête accomplie et de retour à l'équilibre. Ce sur quoi insiste *La Classe de neige*, c'est donc bien le tremblement.

On sait l'importance d'une étape structurelle et souvent topologique décisive dans les contes, dont l'emblème serait l'épreuve du château de l'Ogre dans *Le Petit Poucet*. Que l'on considère *The Hitcher* ou *La Classe de neige*, l'épreuve de l'hostilité du monde demeure, mais déplacée sur d'autres lieux (les routes), sur des individus (le serial killer ambulancier, ogre s'il en est) ou encore « étagée » sur plusieurs régimes narratifs. En effet, la psyché angoissée de Nicolas se décline en plusieurs strates temporelles et fictionnelles, toutes liées cependant à la figure paternelle : *le réel au présent*, dans lequel son père surprotecteur le conduit, par lui-même plutôt qu'en car scolaire, au chalet ; *le réel au passé*, par l'intermédiaire de flash-backs révélant un père dépressif à son domicile et méfiant dans un parc d'attractions qu'il soupçonne être la plaque tournante d'un trafic d'organes ; *un ensemble fantasmagorique* fait d'images mentales, de fantasmes et de cauchemars, et mêlant en particulier la vision récurrente d'un accident de voiture paternel à des contes joués par les parents de Nicolas²³.

À travers cette stratification de l'hyperprésence paternelle, Nicolas semble associer étroitement son père à une entité dévorante, ne serait-ce qu'en termes de temps consacré à en être terrorisé²⁴, autant dire à un ogre. Ce lieu commun psychanalytique²⁵, la psychanalyse des contes l'a souligné à travers notamment *Le Petit Poucet* et son pendant féminin (*Jeannot et Margot*), soutenant que l'Ogre constituerait la version « hyperbolique, cauchemardesque²⁶ » du père, cependant que la sorcière serait l'image inversée de la mère²⁷. En fusionnant père et Ogre, *La Classe de neige* est plus frontal que le conte, de même qu'il porte plus loin la répétition en forme d'exacerbation de la scène traumatique banale de l'enfance et du conte (la crainte de l'abandon par ses parents) en angoisse d'une dévoration par l'ogre paternel : le film exprime l'ambivalence du lien au père²⁸ en mettant en scène le désir secret de parricide sous la forme d'un accident de voiture que Nicolas n'a de cesse de fantasmer et qui lui vaudrait, devenu semi-orphelin, d'être consolé d'un baiser par la maîtresse.

²³ L'accident et les contes sont liés par un même imaginaire des altérations corporelles et du sang : au corps transpercé du père répond l'obsession des débris humains (Nicolas déchiqueté revenant en morceaux chez ses parents dans son cauchemar adapté de *La Patte de singe*), de même que la double occurrence de cicatrices, l'une révélant le tempérament suicidaire du père, l'autre barrant le bas du dos d'un autre garçon de la classe de neige et attribuée de manière rassurante à l'appendicite.

²⁴ Rappelons que, parmi les origines mythiques de l'ogre, il y a Chronos, dieu du Temps.

²⁵ Voir FREUD, *L'Homme aux loups* (1913-1914).

²⁶ SIMONSEN Michèle, *Perrault. Contes*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1992, p.109.

²⁷ Voir le chapitre « Jeannot et Margot », in BETTELHEIM Bruno, *op.cit.*

²⁸ Ambivalence formulée dès le début du roman : il est écrit que Nicolas est « *partagé entre le désir de retrouver ses affaires [son sac oublié dans le coffre de la voiture paternelle] et la crainte de voir revenir son père* » (CARRÈRE Emmanuel, *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995, chapitre 3).

Par contraste avec le père biologique qui est également l'Ogre, E. Carrère s'est trouvé dans la nécessité de créer une figure paternelle compensatoire qui endosserait les qualités positives attendues d'un père : c'est le personnage du moniteur protecteur, Patrick, qui, à la fin du roman comme du film, raccompagne Nicolas en voiture chez sa mère et dont il est écrit qu'il le prend par la main « *comme un petit enfant* » et qu'il la « *serre très fort* » jusqu'au palier²⁹. Les choix d'adaptation de C. Miller appuient cette interversion des rôles : en dilatant le début du roman, en consacrant les dix premières minutes de son film à l'autoroute qui mène Nicolas, conduit par son père dans sa R25 grise, à la classe de neige, le cinéaste entendait manifestement souligner, par un effet de symétrie structurelle, le remplacement du père par le moniteur et sa 2CHV à la fin du film.

Pourtant, cette substitution réconfortante en apparence est contrebalancée par la tonalité sombre sur laquelle se clôt le film : outre la chute du bracelet brésilien offert par Patrick qui, en même temps qu'elle exauce peut-être le vœu inavouable d'un père mis hors-circuit (à défaut d'être mort dans un accident de voiture, il passera la fin de ses jours en prison), signe la perte définitive de l'innocence, il y a ces plans saisissants des visages de Nicolas et de son camarade Hodkann, happés par les images télévisées de l'arrestation du père. Le cadre de la télévision les avale, presque aussi littéralement que le Petit Chaperon rouge finit dévoré dans la version de Perrault ; c'est alors la bouche du père que cet écran télévisé figurerait, ce père qui, dans son ubiquité, sévit toujours et auquel Nicolas ne pourra que faire retour, donnant ainsi au film une structure bien plus bouclée que la forêt enneigée saisie du ciel dans le dernier plan ne le laisse paraître.

« Qui sont les pères et leurs substituts dans les contes de Perrault ? Leur recensement est catastrophique : pas un ne représente une image sécurisante, équilibrée, impartiale, pas un ne dit le droit, pas un ne symbolise la loi. Ils sont absents et quand ils sont cités, on les voit totalement dominés par leur femme ou par leur passion, dont l'inceste³⁰. » Sans dévier vers l'analyse d'une ambiguïté érotique qui est par ailleurs présente dans les deux œuvres, il est intéressant que soit fait ici mention de ce tabou, moins en tant que tel que comme métaphore d'un interdit, d'un seuil à ne pas franchir.

Détournement du road movie : le foyer redoutable du fait divers

J'oublie toujours le début du film. J'oublie que le vrai père a été assassiné. Je confonds l'assassin du père avec le père. [...] J'ai vu quatre fois le film et je fais toujours cette erreur. Je n'arrive pas à voir le père vivant. Après qu'il ait été tué, je vois, à sa place, le criminel. Sa place occupée par lui. C'est sur cette erreur que j'ai toujours vu et construit le film de Charles Laughton. [...] *Je vois le début du film truqué et que Charles Laughton n'a pas osé faire du père, directement, le criminel de ses enfants. Je le fais pour lui, à sa place. Je dis : le criminel est le père, et c'est de cette boucherie, de ce massacre que je vois naître et sortir les enfants comme d'un corps et en partir comme d'un pays natal [...].*³¹

Cette lecture personnelle que fait Marguerite Duras de *La Nuit du chasseur* (Charles Laughton, 1955), *river movie* aux multiples variations sur le Bien et le Mal, fables (du Loup et de l'Agneau) comme contes (mettant en scène un fils de roi et de méchants convoiteurs d'or), et qui fait écho au *Petit Poucet* passé au crible de la psychanalyse, anticipe sur le roman

²⁹ *Ibid.*, chapitre 31.

³⁰ MOTHE Jean-Pierre, *Du sang et du sexe dans les contes de Perrault*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 1999, p.187.

³¹ DURAS Marguerite, « La nuit du chasseur » (1980), in *Les Yeux verts*, Paris, Cahiers du cinéma, coll. « Petite bibliothèque », 2006, p.95. (Nous soulignons.)

d'E. Carrère et sur son adaptation. En effet, il n'est plus question dans *La Classe de neige* de créer une figure monstrueuse annexe au père qui puisse se confondre avec ce dernier dans les affabulations du spectateur, mais d'incriminer directement le père : la fin révèle son implication dans un trafic d'organes. L'opération de déplacement que signale M. Duras ne porte plus sur le couple père-criminel, mais sur le couple fils-victime. Dans ce scénario de trafic d'organes, il est latent que la violence du père s'exerce sur des substituts filiaux (l'avis de recherche lancé pour retrouver un enfant disparu, René, révèle un profil similaire en âge et en apparence à celui de Nicolas), cependant que l'imaginaire de Nicolas est solidement et invariablement arrimé au père. De sorte que, parallèlement aux parricides psychiques du héros, *La Classe de neige* aboutit à un sentiment d'infanticide *direct* similaire à celui décrit par M. Duras, tout juste renversé dans les termes ; à la suite de l'écrivain, on pourrait écrire : « Je vois le film truqué et que E. Carrère / C. Miller n'ont pas osé faire du fils, directement, la victime de son père. » Le prénom du protagoniste (Nicolas), plutôt que le Petit Nicolas de Sempé dont E. Carrère souhaitait proposer « une version noire³² », évoquerait alors la légende de Saint-Nicolas : avant que de devenir le distributeur généreux de présents aux enfants sages, il s'est comporté en ogre en enfournant les petits enfants dans sa hotte.

Du monstre paternel de *La Classe de neige*, il peut être pertinent de chercher, sinon la genèse profonde et l'origine psychobiographique, la provenance plus directe. À cet égard, *La Classe de neige* a été écrit d'une traite entre le 9 décembre 1994 et le 2 février 1995, précision qu'apporte E. Carrère lui-même à la toute fin du roman, ce qui en fait une œuvre postérieure à l'affaire Romand qui éclata en 1993 et qui allait devenir la matière du récit suivant de l'auteur, *L'Adversaire* (P.O.L., 2000), également adapté au cinéma (Nicole Garcia, 2002). À défaut de s'y originer totalement, le père de Nicolas tiendrait-il pour partie du réel et infanticide Jean-Claude Romand, déjà objet de l'intérêt d'E. Carrère qui couvrirait son procès en qualité de journaliste ? Dans le « récit » – il convient de rappeler ici ce terme mystérieusement préféré à « roman » par son auteur –, E. Carrère fait dire à Nicolas (et C. Miller reprendra la réplique) : « [Mon père] est tout le temps sur les routes³³ », soit le passe-temps de J.-C. Romand, au chômage cependant qu'il se prétendait médecin à l'OMS souvent en déplacement professionnel.

De *La Classe de neige* à *L'Adversaire*, récit autobiographique articulé autour d'un fait divers, il y aurait donc un pas d'effectué de la « pure » fiction vers davantage de « réel », du moins d'emprunt et d'ancrage contemporains. On mesure mieux, dès lors, dans le passage du roman d'E. Carrère au film de C. Miller, ainsi que dans le passage du *Petit Poucet* à sa réécriture filmique qui accorde de l'importance aux routes, ce qui s'opère : le conte filmique, en réactivant les tensions entre le réel et la fiction, injecte au road movie une violence qui recoupe celle du fait divers.

Le sombre embranchement du fait divers œuvre à rebours de la fin heureuse de la majorité des contes : si *La Classe de neige* s'achève bien sur le retour de Nicolas à la maison familiale, nous sommes assurés, pourtant, qu'il n'y (sur)vivra pas heureux. Consciemment ou non, dans l'hypothèse de la réécriture du *Petit Poucet*, E. Carrère puis C. Miller ont inversé l'ordre du conte : contrairement au Petit Poucet et à sa fulgurante ascension sociale (d'une chaumière de bûcheron à la Cour du Roi), Nicolas, déjà taciturne par nature, entend se réfugier davantage encore dans le mutisme, devenir un « bloc de silence³⁴ », et tant la fin du roman que celle du film nous le montrent en voie de perdition, sans père ni repères, quand il entend Patrick et les adultes par extension dire de lui : « *Qu'est-ce que va être sa vie ?*³⁵ ».

³² CARRÈRE Emmanuel, propos recueillis par Fanny Taillandier, in CARRÈRE Emmanuel, *La Classe de neige*, Paris, Flammarion, coll. « Étonnants classiques », 2015, p.183.

³³ CARRÈRE Emmanuel, *La Classe de neige*, Paris, P.O.L., 1995, chapitre 5.

³⁴ *Ibid.*, chapitre 31.

³⁵ *Ibid.*, chapitre 29.

Ainsi la figure paternelle en apparence protectrice du moniteur rejoint-elle *in fine* le pauvre père bûcheron du conte : il reconduit Nicolas chez sa mère comme il le perdrait en forêt. Si, au début du roman, Nicolas était amateur de géographie, dans une maîtrise de l'espace – avant chacune des tournées de son père, Nicolas « *se faisait indiquer l'itinéraire sur la carte, calculait le nombre de kilomètres (...)*³⁶ » –, c'est en vain que le moniteur sollicite son aide à la fin du roman pour trouver où il habite :

Arrivé aux abords de la ville, Patrick relut l'adresse qu'on lui avait écrite sur un bout de papier et demanda à Nicolas s'il savait comment aller chez lui. Nicolas ne répondit pas. Il répéta sa question, cherchant à attraper son regard dans le rétroviseur, mais Nicolas baissa les yeux et il n'insista pas.³⁷

La Classe de neige révèle l'illusion du voyage, l'illusion de ce qu'un changement va s'opérer chez celui qui l'entreprend : de même que le trajet physique s'achève par un retour au foyer initial, la trajectoire psychologique du jeune protagoniste est faussement évolutive. Une autre acception du voyage se fait jour, dont l'issue serait un repli sur soi-même, à contresens de la dimension initiatique prêtée au conte et au road movie, dont *The Hitcher* serait à l'inverse le témoignage. Les voyages centripètes ne permettent pas de goûter la beauté du paysage – qui, dans sa neige, est surtout le reflet du héros –, et l'hostilité du monde réel y côtoie sa propre noirceur : le roman se termine par « *Dans cette vie, pour lui, il n'y aurait pas de pardon*³⁸. »

Infléchissant la légèreté des dénouements et la relativisation des épreuves (« *Oh ! père, j'ai été dans un trou de souris, dans la panse d'une vache et dans le ventre du loup, mais à présent je reste avec vous* », *Tom Pouce*, frères Grimm), *La Classe de neige* transforme la notion de voyage en régression – Nicolas blotti convoque le souvenir de figurations fœtales. Il n'est sans doute pas le premier dans ce cas : à revoir le dénouement du culte et originel *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), en particulier la brutale et mortelle projection dans les airs de Wyatt (Peter Fonda) sous l'impact des *rednecks* armés, nous sommes troublés par ces « pères » conservateurs qui n'ont d'autre fonction que de couper les ailes de leurs « fils ».

Ivan Hérard
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

³⁶ *Ibid.*, chapitre 1.

³⁷ *Ibid.*, chapitre 31.

³⁸ *Ibid.* Il nous semble significatif que la dernière adaptation en date du *Petit Poucet*, par Marina de Van (2010), mette en scène précisément un protagoniste non seulement inapte au pardon mais fortement rancunier. Le retour à la maison paternelle ne s'accompagne plus de prodigalité, mais se traduit par l'infatuation du Petit Poucet, cadet autrefois humilié désormais en haut du trône, et par la pire des revanches à l'endroit de ses parents : soumis à son autorité, ils le supplient de les nourrir et se voient concéder quelques morceaux de viande crue.