

## État de la recherche quelques amalgames et confusions

Dans un mémoire qu'il consacre au road movie et qui constitue l'une des premières études de fond sur le sujet en langue française, Philippe Gajan observe : « *Le road-movie* est un terme couramment utilisé, aussi bien par la critique, que par les compagnies de production ou de distribution. Il représente quelque chose pour le public et pourtant reste flou, peu documenté<sup>70</sup>. » Il est vrai que la rédaction de ce travail remonte à l'année 1999, et qu'à cette époque encore, le genre cinématographique en question demeure un objet d'étude exploratoire : le terme est alors toujours très peu représenté dans les dictionnaires du cinéma, et les hésitations dans la graphie témoignent d'une certaine méfiance de la part

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>70</sup> Philippe Gajan, *Le road-movie : l'espace de l'errance dans le cinéma américain contemporain*, p. 1.

de la critique à l'égard de cette forme hybride et inclassable. Depuis, le road movie a fait l'objet de nouvelles publications qui, ensemble, permettent de tracer un portrait beaucoup plus fidèle du genre en question. Au milieu de toutes ces productions, l'ouvrage que Laderman édite en 2002 fait figure de référence en la matière, en raison de l'ampleur du propos développé mais aussi de la qualité des analyses (et de fait, la plupart des articles et études subséquents ne manquent pas de s'en inspirer). *Driving Vision* adopte une démarche essentiellement historique en proposant une présentation chronologique du road movie, déterminant ses phases caractéristiques depuis ses précurseurs littéraires et cinématographiques, jusqu'à son absorption par le système hollywoodien et ses différentes versions postmodernes. D'autres auteurs, tels que Jack Sargeant et Stephanie Watson ou encore Steven Cohan et Ina Rae Hark, se trouvent à la tête d'un ouvrage collectif s'efforçant d'embrasser le road movie dans sa globalité en en présentant différentes facettes (le road movie et les vampires ; le road movie et les drag queens ; le road movie à la télévision, etc.), ce qui permet de rendre compte de l'extrême malléabilité du genre. Quelques livres plus récents s'intéressent au road movie dans sa relation à un contexte culturel particulier : Ewa Mazierska et Laura Rascaroli consacrent ainsi leurs recherches au road movie européen, quand Walter Moser, quelques années plus tard, dirige un numéro de la revue *Cinémas* dédié au road movie interculturel. Notons enfin l'existence d'ouvrages se composant autour d'une collection de critiques de films de la route : parmi eux figurent l'opus de Mark Williams et celui de Jason Wood, qui dressent chacun un inventaire subjectif des road movies ayant marqué leur imaginaire. Il existe même un dictionnaire du road movie, publié en Allemagne, lui aussi constitué d'un recueil de brèves critiques accompagné des biographies des grands noms rattachés à l'histoire du genre, et de quelques entrées relatives à l'imaginaire de la route (Dodge Challenger, Beatnik, etc.)<sup>71</sup>. Le road movie est ainsi examiné sous toutes ses coutures depuis une quinzaine d'années. Cependant, en dépit de la multiplication des ouvrages de référence sur le sujet, nous déplorons la persistance d'une confusion entourant le genre cinématographique, et les

---

<sup>71</sup> Berndt Schulz, *Lexikon der Road Movies*, Berlin, Lexikon, 2001.

définitions proposées ne nous apportent pas entière satisfaction : nous observons un certain nombre d'amalgames entre ce que nous considérons comme des road movies et d'autres films qui ne paraissent pas relever de la même démarche. Ces hésitations témoignent d'une réelle incapacité à circonscrire le genre cinématographique qui nous intéresse. Par ailleurs, les efforts déployés par les différents chercheurs pour parvenir à cerner les principales caractéristiques du road movie se cantonnent le plus souvent à la composition d'une liste de critères formels ou thématiques qui ne permettent pas toujours de comprendre ce qui démarque véritablement ce cinéma de la route d'autres récits d'errance.

On retrouve en littérature une confusion du même ordre. Les ouvrages traitant de la question du road novel sont déjà beaucoup moins nombreux, ce qui restreint d'autant notre champ d'investigation. En la matière, le livre de Ronald Primeau, *Romance of the Road*, constitue la recherche la plus aboutie et s'efforce de cerner les différentes déclinaisons du récit de la route depuis ses origines. Il existe par ailleurs un autre texte de référence que nous devons à Morris Dickstein. L'auteur consacre un chapitre complet au road novel au sein d'un ouvrage traitant plus généralement de la littérature américaine postérieure à la Seconde Guerre mondiale. Sa présentation consiste en une succession d'analyses d'œuvres marquantes ayant en partage le thème de la route – qu'elle soit effectivement empruntée par des personnages avides de liberté ou au contraire, qu'elle demeure à l'état de fantasme jamais concrétisé (pensons à *Revolutionary Road* de Yates). Mais l'étude de la forme romanesque demeure très impressionniste, l'ambition de Dickstein étant ici de rendre compte de l'une des tendances de la littérature américaine des années 1950 plutôt que de chercher à cerner les spécificités d'une littérature de la route. Pour trouver un ouvrage en français traitant de la question du road novel, il faut passer par le Québec : *Romans de la route et voyages identitaires* paraît en 2006 sous la direction de Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt. Si le propos d'ensemble dépasse la simple forme du road novel pour s'étendre à des romans historiques (comme *Pélagie-la-charrette*, par exemple), l'ouvrage a le mérite de s'interroger sur les spécificités québécoises du récit de la route, notamment dans son rapport à l'américanité, et il constitue à notre connaissance l'une des

rare études francophones sur le sujet<sup>72</sup>. Cependant, là encore des amalgames se font jour qui empêchent de cerner au plus juste les caractéristiques du road novel : le terme demeure assez flottant, dans les ouvrages cités, pour embrasser des œuvres fort disparates qui ne nous semblent pas relever des mêmes visées ni de la même démarche.

Ainsi, avant d'apporter notre pierre à l'édifice, nous nous proposons de procéder à un rapide survol de quelques travaux représentatifs abordant le récit de la route en littérature et au cinéma, afin d'identifier les éléments problématiques. C'est en effet à partir de la détermination de ces différents points de friction que nous serons en mesure de mieux cerner nos besoins en termes de méthodologie pour appréhender la forme qui nous intéresse. Au premier plan des difficultés rencontrées dans la recherche figurent un certain nombre d'amalgames résultant sans doute d'une absence de réel questionnement sur ce qui pourrait caractériser en propre le récit de la route par rapport à d'autres récits d'errance.

### **A. Amalgames et raccourcis**

Nous ne pouvons que manifester notre insatisfaction à l'égard des différentes tentatives entreprises au fil des textes pour parvenir à cerner le récit de la route. Les termes « road movie » ou « road novel », dont l'usage se répand depuis une quinzaine d'années dans les milieux universitaires, n'en demeurent pas moins extrêmement vagues en ce qu'ils continuent à désigner, sous la plume de la plupart des chercheurs, des œuvres pourtant sensiblement différentes et renvoient à des périodes historiques distinctes. Si certains auteurs tels que Laderman se montrent prudents, nous retrouvons plusieurs occurrences de ces amalgames dans la plupart des ouvrages mentionnés plus haut. Ainsi par exemple, nous relevons ce commentaire de Dickstein, qui associe directement le récit de la route en littérature et au cinéma aux récits d'errance de la Grande Dépression :

---

<sup>72</sup> Par exemple, Marc Antoine Godin : *Dérappages*, suivi de *Vers une définition du roman de la route*, mémoire de maîtrise soumis à la Faculté des études supérieures et de la recherche en vue de l'obtention du diplôme de Maîtrise ès Lettres, Université McGill, Montréal, mars 1999.

Road novels and movies were especially important in the 1930s when so many Americans were uprooted by the Depression. From *I Am a Fugitive From a Chain Gang* (1932) and *Wild Boys of the Road* (1933) to *U.S.A.*, *The Grapes of Wrath*, and *Sullivan's Travels* (1941), the hobo and the drifter became icons of the era, staples in fiction, photography, and Depression journalism as well as film<sup>73</sup>.

Nous observons un raccourci du même ordre dans l'introduction du texte que Jean Morency consacre au road novel québécois : « Le *road movie* a emprunté aussi à la littérature, entre autres aux road books de John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), de Jack London (*The Road*), de Vladimir Nabokov (*Lolita*) et surtout de Jack Kerouac (*On the Road*, 1957)<sup>74</sup>. » Et la liste de 100 road movies composée par Jason Wood comporte inmanquablement *The Grapes of Wrath*, dont il est dit : « Making an important transition towards the contemporary road movie in its suggestion that “road travel has the potential for revelation” (Laderman 2002, p. 28), Ford's adaptation of Steinbeck's Pulitzer Prize winner is a rare example of a film that is equal to its source<sup>75</sup>. » Là encore sont placées sur un pied d'égalité des œuvres relevant à notre avis de contextes et de visées différents. En effet, nous pouvons nous demander si les épreuves rencontrées par une famille de paysans ou un groupe de hobos au temps de la Grande Dépression sont du même ordre que les mésaventures d'un Sal Paradise qui surviennent au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. La présence d'une route et la représentation d'une errance suffisent-elles à fonder un road novel/road movie ? Dans le cas contraire, qu'est-ce qui permettrait de caractériser en propre le récit de la route ? Il nous reviendra donc de poser ces questions dans le cours de ce travail – l'objet n'étant pas de créer des catégories étanches et caricaturales mais plutôt d'interroger ce qui pourrait faire la spécificité du road novel et du road movie dans le paysage culturel. De ce fait, nous accorderons une place importante aux versions littéraire et cinématographique de *The Grapes of Wrath*, qui, en raison des

---

<sup>73</sup> Morris Dickstein, *Leopards in the Temple*, p. 97.

<sup>74</sup> Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 18.

<sup>75</sup> Jason Wood, *100 Road Movies*, Londres, BFI, coll. « BFI Screen Guides », 2007, p. 68.

questionnements que suscite son appartenance au récit de la route, apparaît comme l'élément-clé de l'appréhension de la forme qui nous intéresse.

Parallèlement à ces amalgames fréquemment représentés, nous notons dans la littérature dévolue aux œuvres de la route quelques définitions que nous pourrions qualifier d'elliptiques en raison de leur formulation trop générale. Il en va ainsi de l'entrée « Road movie » figurant dans un dictionnaire des termes cinématographiques :

**Road Movie** Film GENRE characterized by a journey narrative involving one or more CHARACTERS, often with an EPISODIC structure comprised of people and situations encountered *en route*, the physical journey across SPACE reflecting the inner, psychological journeys of the characters, who change and grow as a result of their travelling experiences<sup>76</sup>.

Certes, la phrase introductrice est ensuite complétée par un certain nombre de précisions : on mentionne en effet la grande capacité d'hybridation du genre cinématographique ainsi que l'importance accordée au mouvement, et l'on cite quelques œuvres représentatives des différentes tendances observées (queer movie, film féministe, etc.). Cependant, telle qu'elle est énoncée, la définition proposée est susceptible de s'appliquer à n'importe quel film d'errance, toutes époques confondues : en effet, les auteurs ne s'aventurent jamais à circonscrire précisément le road movie dans le temps, et les caractéristiques mentionnées (le voyage, la structure épisodique, le caractère initiatique) pourraient aussi bien servir à qualifier d'autres œuvres cinématographiques (dont *The Grapes of Wrath*). En évacuant volontairement de leur exposé certaines questions sensibles, comme celle de l'origine du genre (l'influence d'*On the Road* est certes signalée, mais le texte demeure très nébuleux), les auteurs en viennent à produire une définition passe-partout qui ne permet pas, en fin de compte, de cerner au plus près le récit de la route au sens où nous l'entendons.

---

<sup>76</sup> Steve Blanford, Barry Keith Grant et Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, Londres et New York, Arnold et Oxford University Press, 2001, p. 200-201.

Alors que nous sommes confronté à l'existence de définitions plutôt imprécises du road novel et du road movie, d'autres auteurs tracent du récit de la route un portrait plus complet. Cherchant à cerner le road movie, Walter Moser retient les critères suivants :

Voici donc, en résumé, le noyau générique recherché. Pour faire un road movie, il faut :

- Des images d'un véhicule en mouvement qui transporte des êtres humains et se déplace sur une route, de préférence une automobile servant au déplacement privé et individuel ;
- Une iconographie relevant de ce véhicule et de l'infrastructure dont il a besoin pour fonctionner ;
- Des paysages ouverts, portant peu de marques de civilisation, à dominante horizontale ;
- Un protagoniste en rupture de ban (la déprise) qui est accompagné d'une deuxième personne avec qui il fait couple pendant au moins une bonne partie du chemin ;
- Une séquence narrative de trois moments d'intensité : *to hit the road, to be on the road, to hit the road again* ;
- Une modalité narrative de l'événement (« il arriva que »), non pas de l'action (« j'ai fait ceci »), qui exprime la condition contingente du protagoniste ;
- Une intermédialité minimale qui met en scène, dans le film et en plus du film, un second média, le plus souvent la radio installée dans le véhicule<sup>77</sup>.

La plupart des points figurant dans la liste établie par l'auteur nous semblent pertinents et méritent d'être développés – ce que nous nous efforcerons de faire dans la suite de ce travail. Ainsi par exemple, la question d'une modalité narrative de l'événement nous semble effectivement caractéristique du récit de la route, de même que le motif de déprise qui constitue à nos yeux un élément au moins aussi important que le voyage lui-même. Cependant, certains des aspects mentionnés prêtent à discussion et ne nous paraissent pas aussi fondamentaux dans l'appréhension du récit de la route. Ainsi par exemple, la présence d'un autre média joue, certes, parfois un rôle prépondérant dans l'intrigue (nous pensons bien sûr à la radio dans *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian, 1971, et à l'ensemble des médias déployés dans les films de Wim Wenders), mais ne nous semble pas d'une

---

<sup>77</sup> Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », *CiNéMAS*, vol. 18, n<sup>os</sup> 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008, p. 22.

importance capitale en ce qu'elle n'est pas toujours nécessairement associée au road movie : *Easy Rider* ou *The Straight Story*, par exemple, n'exaltent pas réellement la présence d'autres médias, tandis que ces derniers en viennent à occuper une place de premier plan dans des films futuristes. La question du nombre de personnages représentés ne nous paraît pas non plus décisive, puisque toutes les combinaisons sont possibles, du héros solitaire de *Lisbon Story* à la vingtaine de passagers qui se côtoient dans *Get on the Bus*. Par ailleurs, si la séquence narrative tripartite identifiée par Moser nous semble des plus intéressantes, elle ne constitue en réalité qu'une des structures possibles du récit de la route : nous aurons l'occasion de voir au cours du dernier chapitre que le road movie ne comporte pas obligatoirement une fin ouverte (« *to hit the road again* ») et se termine au moins aussi fréquemment dans le sang ou par un retour à la sédentarité. Il s'agirait donc de resserrer en quelque sorte la proposition développée dans ce texte afin de faire émerger les éléments véritablement caractéristiques du récit de la route.

La détermination du road novel ou du road movie dans la littérature spécialisée donne ainsi lieu à un certain nombre d'amalgames, de raccourcis ou d'extensions qui ne permettent pas d'embrasser les spécificités de cette forme artistique par rapport à d'autres récits d'errance. L'extrême disparité du corpus, empruntant parfois à d'autres genres cinématographiques, est certainement responsable de la grande confusion qui règne dans le domaine. Afin d'y voir plus clair dans la « jungle » du récit de la route, un certain nombre de chercheurs se sont efforcés de mettre au point un système de catégorisation destiné à identifier les différentes variantes du road novel et du road movie. Si le projet témoigne d'une réelle volonté de connaissance, nous allons voir que le principe d'une division du récit de la route en plusieurs sous-classes ne permet pas de rendre compte de la forme considérée dans sa globalité et ne fait finalement qu'é luder la question qui nous préoccupe.

## **B. L'écueil des catégorisations**

Malgré la multiplication ces dernières années d'ouvrages dédiés au road novel ou au road movie, les éclaircissements proposés par leurs différents auteurs demeurent

insatisfaisants en ce qu'ils peinent à rendre compte dans son ensemble d'une forme artistique caractérisée par son extrême diversité : le récit de la route demeure éminemment protéiforme, et sa capacité à s'hybrider permet de donner lieu à une infinité de tonalités qui rendent d'autant plus délicate son appréhension. Est alors apparue pour certains chercheurs la nécessité d'identifier l'ensemble des possibles narratifs du récit de la route, ce qui a donné lieu à la mise au point de classifications reposant sur un élément thématique ou structurel, et dont la pertinence demande à être discutée. Si la tendance à la catégorisation n'est pas réellement observable en littérature (des auteurs tels que Dickstein, par exemple, relèvent quelques nuances entre les différentes actualisations du road novel sans pour autant établir de subdivisions aux frontières étanches, et Ronald Primeau en appelle à une certaine prudence en la matière<sup>78</sup>), elle devient très prégnante au cinéma, sans doute en raison de la prépondérance du système des genres. Nous nous proposons donc de présenter quelques-unes des classifications ayant jalonné l'histoire du road movie. Or, il apparaît, à notre connaissance, que la première véritable entreprise de catalogage figure dans l'ouvrage de Mark Williams, qui inaugure la série des monographies dévolues au cinéma de la route.

### **1. La classification de Mark Williams**

La publication, en 1982, de *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels* de Mark Williams constitue la première contribution d'importance à l'histoire du genre cinématographique. L'auteur y recense l'ensemble des « road movies » sortis sur les écrans d'Amérique et consacre à chaque opus sélectionné une fiche critique relativement étoffée. L'ouvrage comporte par ailleurs une introduction d'une quinzaine de pages qui jette les bases d'une réflexion sur les origines et les spécificités d'un cinéma « de la route ». Au fil de son développement, Mark Williams repère un certain nombre de variations dans l'expression du road movie et se propose de déterminer les grandes tendances narratives du genre en question. Il établit alors l'existence de quatre sous-catégories dans lesquelles

---

<sup>78</sup> Primeau explique en effet : « Any attempt to define or classify that generic rendering of experience is true to the structure of consciousness out of which it arises only when classification is descriptive and flexible rather than prescriptive and rigid. » Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 2.

viendrait, selon lui, s'inscrire tout film de la route : « [...] the road movie can be as versatile as a western. And like the western, there are a number of clearly defined sub-genres which merit individual scrutiny such as bike movies, racing movies, truck movies and the road movie as science fiction<sup>79</sup> ». Cependant, la typologie proposée par l'auteur nous semble peu concluante à bien des égards. Tout d'abord, compte-tenu de l'exceptionnelle capacité d'hybridation du road movie mentionnée plus haut, il nous apparaît illusoire de chercher à mettre au jour des sous-catégories « clairement définies ». Bien au contraire, comme le souligne Philippe Gajan quelques années plus tard, le road movie semble faire éclater les frontières génériques et rien ne semble plus complexe et vain que de chercher à cerner l'ensemble des différentes configurations empruntées par cette forme cinématographique. De plus, la classification envisagée repose sur des éléments très disparates et même incompatibles : les trois premières catégories reposent en quelque sorte sur le type de véhicule employé par les personnages (une moto, une voiture de course, un camion), quand le dernier groupe relève de l'énonciation (un récit de science-fiction). Le système de classification manque ainsi de cohérence, et engendre un certain nombre de confusions : ainsi par exemple, dans quelle catégorie viendraient se ranger des films tels que ceux qui constituent la série des *Mad Max*, dont l'intrigue relève indiscutablement de la science-fiction et dans lesquels le personnage se déplace à bord d'un bolide ? Rappelons également que le type de véhicule emprunté ne joue pas de véritable rôle dans la détermination d'une structure de récit – certaines œuvres de la route se déroulent indifféremment à moto, en voiture, en camion, en bateau à moteur, en fauteuil électrique ou même à pieds, et il arrive fréquemment que les cinéastes multiplient à dessein le nombre de moyens de transports représentés au sein d'un même film : c'est le projet que se donne entre autres Wim Wenders dans *Alice in den Städten*, puisque les personnages circulent tour à tour en voiture, en avion, en autocar, en train ou en monorail et prennent même un traversier. Plus significativement, nous observons que Mark Williams confère à

---

<sup>79</sup> Mark Williams, *Road Movies. The Complete Guide to Cinema on Wheels*, Londres et New York, Proteus Publishing, 1982, p. 13.

l'appellation « road movie » un sens encore très large (ce qui s'explique en partie par la relative nouveauté du genre dans le paysage cinématographique international), et qu'il l'applique aussi bien à des récits de course automobile (*Grand Prix*, *Le Mans*) qu'à des films de bandes de motards calqués sur le modèle de *The Wild One*, tout en intégrant à son corpus des œuvres telles que *Vanishing Point* ou *Two Lane Blacktop*, qui, contrairement aux précédentes, nous semblent ici parfaitement à leur place. L'ouvrage de Williams nous fait alors l'effet d'une entreprise de recensement de tous les films « motorisés » tournés à partir des années 1930, mais ne propose pas de réelle interrogation sur ce qui distingue le road movie, au sens où nous l'entendons actuellement, du reste de son corpus.

Ainsi, cette première tentative de classification du road movie menée par Mark Williams entretient la confusion qu'elle prétendait lever – de fait, les catégories identifiées, relevant d'éléments trop disparates pour devenir réellement pertinentes, ne permettent pas d'établir de distinction claire entre les divers films produits depuis le développement de l'industrie automobile et qui ont en commun d'accorder une place prépondérante au véhicule à moteur. En ce sens, le système de catégorisation proposé par Anne Hurault-Paupe quelques années plus tard nous semble *a priori* plus intéressant, dans la mesure où les classes identifiées par l'auteur se caractérisent par une plus grande homogénéité. Mais nous allons voir que la démarche suivie n'en présente pas moins un certain nombre de difficultés, qui confirment en quelque sorte l'aporie d'une classification.

## **2. La classification d'Anne Hurault-Paupe**

Dans un article intitulé « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile ? », Anne Hurault-Paupe établit l'existence de trois schémas narratifs caractéristiques permettant de rendre compte, dans sa totalité, du genre cinématographique qui nous intéresse : « Si l'on dresse une carte des parcours et détours du road movie, écrit-elle, à la recherche d'un éventail des possibles narratifs, on découvre que *tous les road*

*movies* sont structurés par trois sortes de parcours complémentaires<sup>80</sup>. » En premier lieu, elle identifie ce qu'elle appelle le « road movie de cavale », essentiellement marqué par « un élément plus ou moins criminel, qui pousse les personnages à fuir<sup>81</sup> », et dont *Thelma and Louise* ou *Vanishing Point* semblent être les exemples les plus représentatifs. Ces films sont essentiellement déterminés par le motif de la course-poursuite opposant les protagonistes aux forces de l'ordre. Effectivement, on se souvient que les héroïnes du film de Ridley Scott, activement recherchées par la police, s'efforcent de franchir la frontière mexicaine à la suite du meurtre d'un homme qui tentait de violer Thelma ; quant à Kowalski, ses excès de vitesse lui valent l'attention de toutes les patrouilles de l'Ouest américain. Puis, l'auteure définit un deuxième groupe de road movies pour lesquels « le parcours [a] l'apparence d'une quête<sup>82</sup> ». *Candy Mountain* de Robert Frank (1988), qui relate le périple d'un jeune musicien à la recherche d'un luthier lui sert ici de point de référence. Le personnage est ainsi tout entier tendu vers un but qui semble régir son itinéraire. Une dernière catégorie serait celle du film de dérive, dont *Five Easy Pieces* constituerait le modèle. Dans cette œuvre, le personnage incarné par Jack Nicholson « bouge sans cesse dès qu'il semble s'enraciner quelque part, sans vraie raison<sup>83</sup> ». « La dérive, précise Anne Hurault-Paupe, est ainsi caractérisée par un déplacement au hasard, sans but logique<sup>84</sup>. » La cavale, la quête et la dérive représenteraient donc, pour l'auteure, les trois structures narratives susceptibles de définir tout road movie.

La proposition d'Anne Hurault-Paupe nous semble particulièrement intéressante dans la mesure où elle permet d'attester qu'il n'existe pas de modèle unique du road movie, mais plutôt *des* road movies qui coexistent. Nous avons vu précédemment que ce genre cinématographique se caractérisait par une grande malléabilité lui permettant de se

---

<sup>80</sup> Anne Hurault-Paupe, « Le road movie : genre du voyage ou de l'Amérique immobile », dans René Gardiès (dir.), *Cinéma et voyage*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2007, p. 115. Nous soulignons.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 117.

combiner à d'autres formes reconnues, telles que le film de gangsters, d'horreur ou le « buddy-movie », dont il adopte certains éléments thématiques ou formels. Dans le prolongement de ce constat, l'article d'Anne Hurault-Paupe postule que le road movie s'actualise en fonction de trames narratives distinctes qui déterminent trois tendances du genre. Cependant, au-delà de la pertinence même d'une classification que nous avons déjà mise en doute, notre perception diverge quant à la nature même des structures narratives identifiées. Ainsi, par exemple, il nous semble peu fécond d'élaborer une catégorisation dont les deux premiers éléments – la cavale et la quête – apparaissent comme les versants d'un seul et même phénomène et se renvoient dos à dos. En effet, la cavale peut se comprendre comme la tentative entreprise par un personnage pour échapper aux forces de l'ordre à la suite d'un épisode criminel – c'est du moins cette signification que l'auteure privilégie, comme elle le justifie dans une note bas de page de son introduction : « J'emploie ce terme dans un sens plus restreint que Pierre-Yves Pétilion dans son ouvrage sur la route dans la littérature américaine [...] : là où Pétilion retient l'énergie insatiable qui pousse vers l'Ouest les romanciers américains et/ou leurs personnages, je limite le terme à son acception criminelle<sup>85</sup>. » Or, selon le point de vue adopté, la cavale peut être comprise comme une fuite devant un danger mais également, en renversant la proposition, comme une aspiration à la liberté et à la sécurité : Thelma et Louise rêvent autant d'échapper à leurs poursuivants que d'atteindre le Mexique où elles pourraient s'établir, et l'on se retrouve finalement confronté au dilemme de la bouteille à moitié pleine ou à moitié vide. Les deux premières catégories, telles qu'elles ont été présentées par l'auteure, semblent alors ne faire plus qu'une, ce qui vient invalider en partie la classification proposée.

Par ailleurs, nous pouvons considérer que, de manière générale, tout road movie (et même tout récit) se caractérise par une quête, qu'elle soit plus ou moins affirmée ou consciente de la part des personnages : ainsi, il s'agit, pour les héros d'*Easy Rider*, de gagner la côte Est des États-Unis ou pour Kowalski, dans *Vanishing Point*, de remporter

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 115.

son pari consistant à rallier San Francisco en un temps record à bord de son bolide. Et au-delà de ces projets très concrets, la quête peut tout simplement devenir celle du bonheur ou du sens de la vie, comme dans *Five Easy Pieces*, par exemple, qu'Anne Hurault-Paupe inscrit pourtant dans le groupe des films de dérive. Parce que le principe de la quête ne constitue pas un élément distinctif mais paraît au contraire gouverner l'ensemble des films étudiés, la deuxième catégorie identifiée par l'auteure n'a, à notre avis, pas lieu d'être.

De la même manière – et l'auteure le montre bien dans son article –, si la dérive « constitue parfois le type de déplacement dominant<sup>86</sup> » comme dans *Five Easy Pieces*, tout road movie, même gouverné par une intrigue de type criminel, peut être empreint de cette forme d'errance. « La dérive [...], constate-t-elle, vient teinter la cavale ou la quête entreprise par les héros. Ainsi, on retrouve la dérive dans des road movies où la dominante semble être la quête, comme *Paris, Texas*<sup>87</sup>. » Suit un bref commentaire de *Thelma and Louise*, dont le récit, souligne l'auteure, serait également affecté par le principe de la dérive dans la mesure où les deux jeunes femmes incurvent leur itinéraire et multiplient les détours, qui les éloignent d'autant de la frontière mexicaine et confèrent à leur parcours un caractère erratique. Là encore, parce que la dérive vient imprégner l'ensemble des films du corpus envisagé, elle ne peut constituer une catégorie spécifique du road movie, ce qui tend à remettre sérieusement en question la pertinence de la catégorisation proposée.

Les difficultés posées par l'essai de classification d'Anne Hurault-Paupe tiennent sans doute au fait que les critères d'identification adoptés relèvent essentiellement de la thématique (un acte criminel induisant la présence des forces de l'ordre) ou plus particulièrement de la psychologie des personnages. C'est en effet leur motivation (ou leur absence de motivation) à parcourir un territoire qui viendrait, dans la classification examinée, définir la structure narrative : un protagoniste sûr de lui et bien résolu à atteindre un objectif quelconque ferait basculer le récit du côté de la quête ; un autre, victime du

---

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 117.

système et contraint à la fuite, inscrirait le film dans la catégorie de la cavale ; un troisième, complètement désorienté et incapable de donner un sens à son existence, participerait de la création d'un récit de dérive. Or, cet élément psychologique nous paraît trop sujet à interprétation pour permettre la détermination d'un schéma narratif précis, et nous semble peu compatible avec la complexité des personnages, souvent mus par des sentiments contradictoires – lorsque ces sentiments sont précisément exprimés, ce qui n'est pas toujours le cas : les protagonistes de *Two Lane Blacktop* sont ainsi peu « expliqués » et leurs intentions demeurent nébuleuses tout au long du film.

Ainsi, les trois structures narratives définies par Anne Hurault-Paupe semblent s'invalider mutuellement dans la mesure où elles tendent à se chevaucher – tout film de la route étant susceptible de s'inscrire simultanément dans les deux derniers groupes ainsi formés. Les différents road movies mobilisés dans l'article sont en effet à la fois marqués par la poursuite d'un objectif plus ou moins défini, relevant de ce fait de la quête, et présentent tous un parcours empreint de détours et parfois dépourvu de logique, ce qui les entraîne inmanquablement du côté de la dérive. Il en résulte que la catégorisation élaborée dans l'article se ramène finalement à une distinction entre des films de cavale, reposant sur une intrigue à caractère criminel... et tous les autres. Or, c'est à cette conclusion que parvient déjà David Laderman, avec la publication de *Driving Vision*.

### **3. La classification de Laderman**

Au fil d'une présentation très étoffée de l'histoire et de l'évolution du road movie, Laderman en vient à énoncer ce qui apparaît à ses yeux comme les deux modèles narratifs dominants du genre cinématographique considéré :

The genre's deliberate rebellious impulse is conveyed primarily through two narrative pretexts : the quest road movie (descending from *Easy Rider*) and the outlaw road movie (descending from *Bonnie and Clyde*). Quest road movies emphasize roaming itself, usually in terms of some discovery ; the tone suggests a movement toward something (life's meaning, the true America, Mexico, etc.). Outlaw road movies emphasize a more desperate, fugitive flight from the scene of a crime or the pursuit of the law. Most road movies incline toward one or the other of

these two narrative directions. Yet ensuing chapters discussing specific films will demonstrate that often one type possesses elements of the other<sup>88</sup>.

On comprend l'intérêt de Laderman pour le motif criminel, dans la mesure où la thèse de l'auteur consiste à envisager le genre cinématographique dans son rapport à la rébellion. Sa classification permettrait donc d'établir une distinction entre des personnages qui franchissent le cap de la légalité, fuyant les forces de l'ordre et témoignant ainsi d'une révolte plus radicale (soit la tendance *Bonnie and Clyde*), et tous les autres (qui s'inscriraient dans la lignée d'*Easy Rider*), dont les protagonistes sont plutôt mus par une quête encore mal définie (« movement toward something »). Cependant, comme nous l'avons indiqué précédemment, la quête et la fuite se renvoient dos à dos, et ne peuvent de la sorte constituer deux catégories distinctes ; de plus, les possibilités de chevauchement, d'ailleurs reconnues par l'auteur, sont bien réelles : *Easy Rider* comporte des éléments criminels (le trafic de drogues, le séjour en prison), et les héros de *Bonnie and Clyde* aspirent à trouver le sens de leur vie, car c'est effectivement une forme d'ennui existentiel qui pousse la jeune femme à s'associer au bel aventurier. Chaque film étant susceptible d'appartenir aux deux catégories, ces dernières tendent à s'évaporer.

Les différentes tentatives de classification marquant l'histoire du road novel et du road movie apparaissent ainsi vouées à l'échec : les catégories identifiées empiètent les unes sur les autres, au point d'en venir parfois à se confondre et finissent de ce fait par s'invalider d'elles-mêmes. Il faut se rendre à l'évidence : le récit de la route ne peut être ramené à une liste de modèles narratifs de base, et c'est justement cette irréductibilité qui devient l'une des propriétés fondamentales de la forme artistique en question.

#### **4. Pour en finir avec les catégorisations**

Nous avons dit plus haut notre étonnement devant l'extrême diversité du road novel et du road movie : le récit de la route est en effet susceptible de se développer dans une multitude de contextes culturels, des États-Unis, son berceau d'origine, à l'Allemagne, où

---

<sup>88</sup> David Laderman, *Driving Visions*, p. 20.

Wim Wenders lui confère ses lettres de noblesse, en passant par l'Amérique du Sud ou l'Australie. Les œuvres considérées peuvent être entièrement fictives (*Thelma and Louise*) ou au contraire relever plus manifestement d'une démarche documentaire (nous pensons aux films de Robert Kramer ou encore à *Into the Wild* de Jon Krakauer pour la littérature, 1996). Road novels et road movies, enfin, se déclinent selon des tonalités fort différentes, portant tour à tour les marques de l'horreur (*From Dusk Till Dawn*, 1996), ou s'inscrivant plus clairement dans le champ de la comédie (la tétralogie romanesque de François Barcelo). Le récit de la route semble ainsi exister en relation avec d'autres formes artistiques qu'il vient infléchir dans le sens d'un voyage tenant souvent lieu d'expérience initiatique. Devant l'abondance de combinaisons possibles, il nous apparaît vain de chercher à en dresser l'inventaire ou de produire une liste de modèles narratifs qui ne pourrait être qu'arbitraire. Au contraire, il serait plus productif de considérer cette perméabilité du road novel et du road movie comme constitutive de la forme en question. C'est justement ce que se propose de faire Walter Moser dans l'article que nous avons cité plus haut, en recourant à l'article partitif « du » afin de qualifier les films envisagés comme des road movies, comme il s'en explique dans les lignes qui suivent. Évoquant les trois moments narratifs qui constituent selon lui tout film de la route, Moser observe qu' :

Ils ont une configuration si prégnante qu'on peut les reconnaître dans des films qu'on ne désignerait pas nécessairement comme des films de la route. Cela nous permettrait de parler du road movie dans la forme grammaticale d'un partitif. Même si *Grapes of Wrath* (John Ford, 1940), par exemple, n'est pas rigoureusement parlant *un* road movie, il n'en comporte pas moins *du* road movie : le départ de la côte Est, les travellings sur les grandes routes des États-Unis, le franchissement des frontières entre les États américains, la reprise répétée de la route<sup>89</sup>.

Et plus loin, il complète son propos en exposant toutes les implications possibles de cette hypothèse en termes de périodisation du genre cinématographique :

---

<sup>89</sup> Walter Moser, « Présentation. Le road movie : un genre issu d'une constellation moderne de locomotion et de médiamotion », p. 18.

Cette distinction entre « un road movie » et « du road movie » nous permettrait peut-être aussi de reconsidérer la question de l'origine et de la périodisation du genre. Il serait alors possible de situer cette origine, comme cela semble acquis par un grand nombre de spécialistes, dans les années 1960 avec *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969) et *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), mais en même temps d'admettre que, dans bien des films antérieurs, il y a déjà « du road movie », en considérant, de ce fait, ces films comme des précurseurs du genre. [...] Cela nous donnerait plus de souplesse et dans la périodisation du genre road movie, et dans la classification des genres<sup>90</sup>.

Aussi intéressante qu'elle soit, cette introduction du partitif et surtout des avantages qu'il présuppose demande à être nuancée. Nous suivons l'auteur dans sa démarche dans la mesure où dire d'un film qu'il comporte « du road movie » permet effectivement de clore la question de l'hybridation : une œuvre cinématographique telle que *The Getaway* de Sam Peckinpah par exemple peut autant être perçue comme un film de gangsters que comme un road movie et son appartenance à un genre plutôt qu'un autre n'est pas réellement décidable : si la scène de braquage et les échanges de coups de feu font basculer le film du côté d'une intrigue criminelle, la fuite en automobile, le franchissement de la frontière mexicaine et d'autres éléments qu'il restera à déterminer ramèneront inévitablement l'œuvre dans le champ du récit de la route. Considérer que *The Getaway* présente « du road movie » permet en fin de compte de résoudre le dilemme tout en admettant la relative impureté des genres cinématographiques. L'acceptation de cette formulation partitive achève ainsi de rendre caduque l'entreprise de catégorisation menée par les différents chercheurs précités, dans la mesure où la caractéristique « road movie » est d'emblée envisagée comme l'une des composantes d'une œuvre complexe, pouvant relever simultanément d'autres tonalités. Cependant, là où nous avons tendance à nous démarquer du point de vue de Moser, c'est dans son extension de l'expression « du road movie » à d'autres films d'errance, comme *The Grapes of Wrath* qui est explicitement nommé, mais aussi à tous les précurseurs d'*Easy Rider*. Selon l'auteur, des éléments sémantico-syntaxiques tels que la route, la traversée de la frontière, les travellings, etc. viendraient

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

indéniablement rattacher le film de John Ford et d'autres œuvres annonciatrices au genre qui nous intéresse. Or, nous ne pouvons que questionner la pertinence des indices ici mentionnés : en effet, ces derniers ne semblent pas appartenir exclusivement au road movie mais permettent de renvoyer à d'autres types de films tels que le western, par exemple, qui se développe également le long de la frontière et multiplie les plans en mouvement (lors des attaques de train, notamment). Par ailleurs – et c'est la question à laquelle nous chercherons à répondre dans le cours de ce travail – peut-on ramener le cinéma de la route à un ensemble de thèmes ou de figures de style ? Ainsi, faute d'un véritable questionnement sur la signification du road movie dans l'histoire du cinéma, l'expression partitive déployée par Moser nous semble susceptible de faire l'objet d'une dérive et de contribuer à l'amalgame entre des œuvres pourtant fort différentes : dire d'un film qu'il comporte « du road movie » ne nous semble donc pertinent qu'à partir du moment où l'on aura pris soin d'établir ce qui distingue réellement le récit de la route d'autres récits d'errance.

Il est possible de conclure, à partir de ce bref tour d'horizon, que les diverses tentatives de classification du genre cinématographique s'avèrent décevantes et peu productives. La démarche consistant à passer en revue les différentes actualisations possibles d'un genre cinématographique extrêmement protéiforme a en effet quelque chose d'arbitraire et de vain, et ne peut se substituer à une véritable interrogation sur ce qui permettrait de distinguer le road movie d'autres récits d'errance. La permanence d'amalgames et d'approximations, de même que l'écueil des catégorisations nous conduisent ainsi à rechercher une approche permettant d'embrasser le récit de la route dans ses versions littéraire et cinématographique sans devenir pour autant trop prescriptive. Nous souhaitons par ailleurs rendre compte des spécificités du road novel et du road movie sans avoir à confectionner une liste de critères trop disparates, conduisant à une définition arbitraire. Au regard de ces différentes exigences, le concept de chronotope mis au jour par Bakhtine semble à même de répondre à nos besoins.