

Méthodologie Bakhtine et le concept de chronotope

Nous venons de mettre en évidence la pertinence d'une étude conjointe du road novel et du road movie, mais aussi l'incapacité des définitions existantes à nous satisfaire. Il reste alors à trouver une méthodologie permettant d'embrasser des objets d'étude appartenant à différents médias sans en donner une vision trop normative. Depuis une quinzaine d'année, il est un concept qui connaît un regain d'intérêt de la part de la recherche : il s'agit du chronotope, qui revêt une importance capitale pour l'étude du roman et dont la portée peut être étendue au champ cinématographique. Or, effectivement, nous allons voir que le concept développé par Bakhtine peut se révéler être un outil particulièrement adapté à l'analyse du récit de la route.

A. Le concept de chronotope

1. Définition

C'est dans une étude rédigée entre 1937 et 1938 intitulée « Formes du temps et du chronotope dans le roman » que Bakhtine développe le concept de chronotope dans le champ des études littéraires ; l'essai constitue alors l'une des parties de son ouvrage *Esthétique et théorie du roman*. L'auteur russe revient, certes, sur la question du chronotope dans d'autres écrits – celle-ci est évoquée à l'occasion de la publication d'un texte rédigé sensiblement à la même époque, « Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme », et l'on retrouve quelques allusions éparses dans des travaux ultérieurs – mais c'est véritablement dans cet essai que s'élabore le concept et que Bakhtine jette les bases d'une analyse chronotopique du roman. L'une des particularités de ce texte est d'avoir été rédigé en deux temps, puisqu'une dernière section intitulée « Observations finales » a été ajoutée en 1973. Mais paradoxalement, on peut reprocher à cet épilogue son caractère non conclusif, car plutôt que de récapituler l'ensemble des éléments abordés, il semble ouvrir de nouvelles perspectives et permet finalement d'entrevoir l'ampleur et l'incomplétude du

projet entrepris par Bakhtine. Il s'agit donc d'une étude composite et qui, de l'aveu même de son auteur, ne prétend pas produire une contribution définitive au domaine de l'analyse littéraire mais se veut davantage une réflexion en mouvement, demandant à être approfondie par les nouvelles générations de chercheurs.

Le concept de chronotope s'origine à la fois dans le prolongement de la philosophie kantienne et dans la théorie de la relativité d'Einstein, qui sont mentionnées par Bakhtine en passant, dans l'introduction de son essai. L'auteur y puise son inspiration pour la conception d'un temps et d'un espace littéraires qui ne seraient plus considérés individuellement mais au contraire dans leur articulation : espace et temps doivent être embrassés d'un même regard, ce que cherche d'ailleurs à exprimer le terme même de « chronotope » dans lequel nous reconnaissions les racines grecques « *chronos* » – temps et « *topos* » – espace. Bakhtine pose alors en ces termes les éléments de définition de son concept : « Nous appellerons *chronotope*, ce qui se traduit, littéralement, par “temps-espace” : la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature⁹¹. » On constate au préalable que cette proposition visant à envisager le temps et l'espace comme un tout constitue une réelle innovation dans le domaine des études littéraires. Tara Collington, qui consacre un ouvrage complet au concept développé par l'auteur russe, remarque en effet :

Par rapport à la perception esthétique, le chronotope de Bakhtine représente un changement radical dans la façon de considérer l'espace et le temps. Il insiste sur le fait que l'espace et le temps sont inséparables et que le développement générique se manifeste non pas dans une alternance entre les deux mais plutôt dans l'évolution de modèles ou de normes chronotopiques⁹².

Il ne s'agit donc plus, lors de l'étude d'une œuvre littéraire, de repérer les déictiques renvoyant à l'espace ou au temps, mais plutôt de rechercher les traces rendant compte de

⁹¹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

⁹² Tara Collington, *Lectures chronotopiques. Espace, temps et genres romanesques*, Montréal, XYZ, coll. « Théorie et littérature », 2006, p. 16.

cette intime alliance entre les dimensions spatiales et temporelles. Tout texte devient ainsi porteur d'éléments qui disent cette indissociabilité, comme s'en explique Bakhtine :

Dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret. Ici, le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'Histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps⁹³.

La recherche des chronotopes à l'œuvre dans un texte revêt un intérêt particulier pour l'herméneutique littéraire, puisque la détermination d'un ou de plusieurs chronotopes doit alors permettre de rendre compte des spécificités du texte considéré. En effet, les chronotopes se présentent pour Bakhtine comme « [...] les centres organisateurs des principaux événements contenus dans le sujet du roman, dont les “nœuds” se nouent et se dénouent dans le chronotope. C'est lui, on peut l'affirmer, qui est le principal générateur du sujet⁹⁴ ». Compte tenu de cette propriété, Bakhtine perçoit l'avantage que peut représenter le chronotope dans le cadre d'une étude générique, dans la mesure où « les chronotopes [...] se placent à la base de variantes précises du genre “roman”, qui s'est formé et développé au long des siècles⁹⁵ ». L'identification de ces relations spatio-temporelles particulières doit ainsi permettre de caractériser non plus seulement une œuvre individuelle mais un ensemble de productions romanesques relevant d'un même contexte et d'une même visée ; et c'est à cet exercice que se livre Bakhtine dans la suite de son étude, retracant chronologiquement plusieurs siècles de littérature, de l'Antiquité jusqu'à Rabelais, tout en se permettant quelques incursions dans l'histoire du roman du 19e.

2. Les principes de l'analyse chronotopique

À l'issue d'une brève introduction au cours de laquelle il expose les origines de son concept, Bakhtine consacre une large section de son essai, subdivisé en neuf parties, à l'étude chronotopique de diverses formes littéraires : celle du roman grec, par exemple ou

⁹³ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 237.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 391.

⁹⁵ *Ibid.*

encore celle du roman dit biographique tel qu'il se manifeste dans l'Antiquité. Ce passage en revue de littératures – qui pour certaines d'entre elles ne nous apparaissent pourtant pas proprement romanesques – lui permet ainsi d'identifier un certain nombre de grands chronotopes susceptibles de traverser les âges : le chronotope de l'idylle qui se décline lui-même en différentes variantes mais qui a pour particularité de reposer sur un espace profondément marqué affectivement : « le pays d'origine – avec tous ses recoins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières et forêts natales, la maison natale⁹⁶. » ; celui des aventures marqué par une temporalité spécifique du « tout à coup » selon laquelle se multiplient les rebondissements ; ou encore celui de la route – dont l'importance est capitale dans le cadre de la présente recherche comme nous aurons l'occasion de le montrer. À côté de ces « grands chronotopes fondamentaux⁹⁷ » qui se manifestent de façon récurrente dans l'histoire de la littérature apparaissent des chronotopes plus spécifiques, intimement reliés à l'existence de formes romanesques bien précises. Ainsi par exemple, Bakhtine consacre un chapitre entier au roman de chevalerie qui reposera sur un chronotope résumé sous la formule « *le monde des merveilles dans le temps de l'aventure*⁹⁸. » De la même manière, l'essai permet d'établir le « chronotope de Rabelais », rendant compte de l'unité de l'œuvre de l'auteur français. Les « Observations finales » sont par ailleurs l'occasion pour Bakhtine de mettre au jour – quelque 35 ans plus tard – de nouveaux chronotopes oubliés lors de son premier tour d'horizon. C'est alors qu'il introduit le chronotope du château, emblématique de la littérature gothique, et – plus important pour nous – le chronotope du seuil dont il examine la portée chez Dostoïevski, de même que le chronotope du salon, caractéristique selon lui des grands romans français de Balzac et de Stendhal. Ainsi, comme nous l'avons signalé, Bakhtine ne prétend nullement à l'exhaustivité : son travail n'amène le lecteur qu'aux portes du 19^e siècle et laisse de côté quantité de formes plus récentes, comme le Nouveau roman, par exemple, sur lequel s'attarde longuement Tara Collington dans ses lectures chronotopiques. Il ressort de ces

⁹⁶ *Ibid.*, p. 367.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 392.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 300.

premières considérations que le chronotope est extrêmement protéiforme, régnant en maître sur un type de récit particulier ou au contraire se partageant entre plusieurs variantes de la littérature romanesque. Il s'agit en outre d'un concept inépuisable, puisqu'il est toujours possible d'identifier *a posteriori* le chronotope d'une œuvre non encore étudiée, et toute nouvelle production est susceptible de faire l'objet d'une analyse chronotopique.

Afin de mettre en évidence le ou les chronotopes articulant un texte ou un groupe de textes définis, Bakhtine décortique les représentations spatio-temporelles qui s'y déplient, ce qui l'amène, entre autres, à opérer une distinction entre un temps biographique et un temps historique ; entre un temps linéaire et un temps cyclique ; entre un espace familier et un espace étranger ; entre un espace intime et un espace public, etc. Ces différenciations constituent autant d'outils permettant d'aborder le texte considéré, mais il est possible de repérer des temps ou des espaces spécifiques dépassant ces dichotomies, comme par exemple « *le monde des merveilles* », qui appartient en propre à la littérature médiévale. Il s'agit donc, dans le cadre de cette approche, de mettre au jour la relation spatio-temporelle la plus appropriée à l'objet analysé : celle, finalement, qui dit le mieux l'unicité de l'œuvre ou du groupe d'œuvres romanesques envisagé.

Au-delà de cet exercice d'identification chronotopique, il s'agit peut-être avant tout, lors de ces études, de mesurer les effets du temps et de l'espace sur l'individu qui les parcourt, et c'est peut-être ainsi qu'il faut comprendre la remarque de l'auteur selon laquelle « en tant que catégorie de la forme et du contenu, le chronotope établit aussi (pour une grande part) l'image de l'homme en littérature, image toujours essentiellement spatio-temporelle⁹⁹ ». Ainsi par exemple, analysant le roman d'aventures grec, Bakhtine constate que les épreuves traversées par le jeune couple de héros n'a pas de prise réelle sur son existence puisque, à l'issue d'une succession de péripéties survenant dans une quantité d'espaces différents, les protagonistes retrouvent au moment du dénouement la situation qui était la leur dans les premières pages du texte. Ce constat devient intéressant dans la mesure

⁹⁹ *Ibid.*, p. 238.

où il permet de déceler une variation par rapport au roman antique d'aventures et de mœurs représenté ici par les œuvres d'Apulée et de Pétrone, dans lequel, au contraire, les personnages semblent connaître une évolution à l'issue des épreuves traversées¹⁰⁰. Le temps n'exerce donc pas la même emprise sur les protagonistes et détermine un chronotope sensiblement différent permettant de rendre compte de cette particularité.

L'approche chronotopique d'un texte telle qu'elle est présentée dans « Formes du temps et du chronotope » permet donc d'en appréhender les spécificités par le truchement des représentations spatiales et temporelles qui s'y expriment. En ce sens, le concept proposé par Bakhtine s'annonce comme un outil d'analyse intéressant permettant de renouveler les principes de l'herméneutique littéraire. Cependant, nous allons voir que certaines questions méthodologiques affleurent à la lecture de cette étude, et il convient de nous y arrêter un instant avant d'entreprendre à notre tour l'analyse chronotopique du récit de la route.

3. Questions méthodologiques soulevées par l'approche chronotopique

Les exégètes de Bakhtine reprochent parfois à l'auteur russe un certain manque de cohésion dans la conduite de son travail sur le chronotope : l'aspect fragmentaire de son essai, construit en deux temps – les « Observations finales » constituant finalement une sorte de réécriture de l'étude qu'elles sont supposées conclure – y est sans doute pour quelque chose¹⁰¹. Mais plus manifestement, l'auteur semble épisodiquement perdre de vue les considérations spatio-temporelles qui devraient présider à son analyse pour adopter, dans le cours de son propos, d'autres approches plus classiques. C'est ainsi qu'il envisage un temps la littérature sous l'angle du personnage et consacre un chapitre entier à la présentation de trois figures folkloriques – le fripon, le bouffon et le sot. S'ils lui permettent d'introduire le « chronotope des tréteaux » devant favoriser une certaine mise à distance du sujet, leur évocation évacue presque totalement les catégories de l'espace et du temps. De la

¹⁰⁰ « Ainsi se définissent les différences essentielles entre le sujet traité par Apulée et ceux du roman grec. Les événements qu'il évoque décident de la vie entière de son héros. » *Ibid.*, p. 265.

¹⁰¹ Antony Wall cité dans Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, p. 24.

même manière, Bakhtine procède à une analyse de l'œuvre de Rabelais en établissant une liste de sept séries à partir de la combinaison desquelles se construisent les divers romans de l'auteur : celle du corps humain, des vêtements, de la boisson et de l'ivresse, des excréments, etc. Ces séries participent certes d'une « aplanisation » de l'espace et d'une destruction de la verticale médiévale en ramenant le récit aux catégories du corps humain, mais elles s'inscrivent davantage, nous semble-t-il, dans une lecture thématique du roman. Il paraît donc assez facile de s'égarer dans des considérations n'ayant plus qu'un rapport lointain avec les dimensions spatiales et temporelles, et il s'agit là d'un écueil qu'il faudra éviter lorsque nous procéderons nous-même à l'analyse chronotopique du récit de la route.

Mais il nous semble que l'essai de Bakhtine soulève une autre difficulté d'importance qui, si elle est effleurée par l'auteur, ne fait cependant pas l'objet d'un traitement approfondi : il s'agit de la question de l'immuabilité du chronotope. Ainsi, nous avons évoqué plus haut ce que Bakhtine regroupe sous l'expression de « grands chronotypes fondamentaux » : il s'agissait, entre autres, du chronotope des aventures, de celui de l'idylle ou plus particulièrement de celui de la route, dont l'importance dans l'histoire de la littérature est manifeste puisqu'ils se trouvent, selon l'auteur lui-même, à l'origine de nombreuses formes romanesques. Or, si le chronotope doit pouvoir permettre d'embrasser une œuvre ou un ensemble d'œuvres romanesques comme le prétend Bakhtine (puisque, rappelons-le, l'auteur développe le concept dans une perspective d'analyse « générique » et selon ses vues, chaque catégorie romanesque est susceptible d'être identifié au moyen d'un chronotope), comment expliquer dès lors qu'un même chronotope se trouve à la base de types romanesques différents ? Faut-il comprendre le chronotope comme une donnée impermanente et mouvante ? Et comment dans ce cas expliquer l'évolution de la valeur d'un même chronotope ? Le sujet est partiellement abordé dans les « Observations finales », à travers notamment l'examen du chronotope de la route. Bakhtine énumère ainsi les différentes formes romanesques structurées par ce chronotope :

La route est particulièrement propre à la représentation d'un événement régi par le hasard (mais pour d'autres également). On comprend donc l'importance de la route

pour l'histoire du roman : elle passe par le roman de mœurs et de voyages antique, par le *Satyricon*, de Pétrone, par *l'Âne d'or*, d'Apulée. Les héros du roman de chevalerie médiéval prennent la route. [...] Celle-ci a marqué les sujets du roman picaresque espagnol du XVI^e siècle¹⁰².

L'auteur russe s'aventure parfois à établir des nuances d'une représentation de la route à l'autre : « Au XVIII^e siècle, sur une route dramatisée par les événements de la guerre de Trente Ans, on voit apparaître *Simplicimus*¹⁰³. » ou encore : « La route et les rencontres qu'on peut y faire ont encore une portée même dans les *Années d'apprentissage* et les *Années de voyages de Wilhelm Meister*, bien qu'ici le sens idéologique se modifie de façon notable, comme aussi sont radicalement repensées les catégories du “hasard” et du “destin”¹⁰⁴. » Et plus loin, il ouvre une parenthèse un peu trop vite refermée : « (À dire vrai, les fonctions se modifient au cours de ce processus d'évolution, par exemple en ce qui concerne le chronotope de “la route”¹⁰⁵.) ». Mais le lecteur reste un peu sur sa faim, car jamais les modifications du « sens idéologique » ici mentionnées ne sont précisément définies et le « processus d'évolution » ne fait pas l'objet d'explications. Le roman picaresque et le Bildungsroman, quoique tous deux modelés par le chronotope de la route, constituent des formes littéraires bien distinctes ; cependant, tel qu'il est formulé, le concept de Bakhtine ne permet pas de dire en quoi. De fait, l'auteur balaye la difficulté du revers de la main en écrivant plus loin : « Sans aborder le problème du changement des fonctions de la “route” et de la “rencontre” dans l'histoire du roman, arrêtons-nous à un trait fort important commun à toutes les variantes énumérées [...]»¹⁰⁶. » La question de la transformation du chronotope est donc oblidérée dans l'étude de Bakhtine ; or, cet aspect de l'approche chronotopique nous semble fondamental pour notre recherche, dans la mesure où le road novel et le road movie s'inscrivent dans une lignée de récits d'errance ayant tous en partage ce même chronotope de la route ; et pour parvenir à en déterminer les

¹⁰² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 385.

¹⁰³ *Ibid.*

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 386.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 391.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 386.

spécificités, il nous faudra justement traiter des évolutions de la route et de sa valeur au fil des siècles. Nous ne pouvons donc faire l'économie d'une analyse comparatiste et nous nous proposons donc, autant que faire se peut, d'examiner le chronotope de la route tel qu'il s'exprime dans le road novel et le road movie à la lumière de ses différentes manifestations dans d'autres récits d'errance.

Les grands chronotopes fondamentaux, ceux que l'on retrouve régulièrement dans l'histoire de la littérature, n'apparaissent donc pas comme donnés une fois pour toutes. Or, nous pourrions considérer que les variations dont ils font l'objet pourraient résulter de leur combinaison avec d'autres chronotopes, susceptibles de venir les infléchir et les remodeler dans un sens ou dans un autre. La question de l'interaction entre divers chronotopes est brièvement évoquée par Bakhtine dans ses « Observations finales » :

Nous ne parlons ici que des grands chronotopes fondamentaux, qui englobent tout. Mais chacun d'eux peut inclure une quantité illimitée de chronotopes mineurs, et chaque thème peut avoir son chronotope propre [...]. Ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées¹⁰⁷.

Cependant, le problème soulevé ne donne pas réellement lieu à un examen approfondi des effets possibles d'une association entre plusieurs chronotopes, et c'est le reproche formulé par Jay Ladin à l'endroit du concept de Bakhtine. Il observe en effet :

Bakhtin's concept of the chronotope is a powerful but underdeveloped critical tool. In particular, his emphasis on « major » or genre-defining chronotopes leads him to neglect important conceptual issues, including the generation and effects of incidental or transitory chronotopes, the way local chronotopes and major chronotopes are established, the types of relations between chronotopes, and the effects of those relations¹⁰⁸.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 392-393.

¹⁰⁸ Jay Ladin, « Flesing out the Chronotope », dans Caryl Emerson (dir.), *Critical Essays on Mikhail Bakhtin*, New York, G. K. Hall and Co., 1999, p. 230. Cité dans Tara Collington, *Lectures chronotopiques*, p. 53.

Ce constat amène d'ailleurs l'auteur à définir les catégories possibles de relations chronotopiques susceptibles d'intervenir au sein d'un texte. Sans entrer dans une systématisation de ce type, nous pouvons pour notre part questionner l'éventualité d'une combinaison chronotopique au sein du récit de la route. Or, il se pourrait que la particularité du chronotope de la route tel qu'il se manifeste dans le road novel et le road movie tienne à son intime corrélation avec deux chronotopes mineurs (puisque définis par la route elle-même), que nous identifions comme étant le chronotope du véhicule à moteur et celui du non-lieu. De fait, nous constaterons lors du prochain chapitre que la présence plus ou moins marquée de ces deux sous-chronotopes vient ancrer le récit de la route dans un contexte particulier qui permet de le différencier de récits d'errance antérieurs.

En introduisant le concept de chronotope, Bakhtine jette ainsi les bases d'une nouvelle forme d'analyse textuelle fondée cette fois sur l'examen des relations spatio-temporelles qui se déplient dans le roman. La détermination du ou des chronotopes d'un récit doit permettre d'en révéler les particularités et, ce faisant, de mettre au jour les liens susceptibles de l'apparenter à d'autres œuvres relevant d'une visée et d'un contexte similaires. Mais comme nous l'avons signalé plus haut, il ne s'agit aux yeux de l'auteur que d'ouvrir une voie pour la recherche et il incombe à ses successeurs de décider de la pérennité de sa proposition, ce que traduit en quelque sorte l'ultime phrase de son essai : « Pour ce qui est de la démarche que nous proposons dans cette étude, seule l'évolution future de la science littéraire pourra décider de son importance et de sa fécondité¹⁰⁹. » Or, principalement depuis le début des années 1990, de jeunes auteurs ont entrepris de prolonger le travail amorcé par Bakhtine, non seulement en mettant au jour de nouveaux chronotopes littéraires (Tara Collington, par exemple, introduit le chronotope colonial ou celui du labyrinthe lors de sa lecture de *La jalouse* de Robbe-Grillet), mais peut-être de façon plus intéressante en étendant la portée du concept à d'autres médias. Et nous allons

¹⁰⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, p. 398.

voir en effet que le chronotope, développé en littérature par Bakhtine, semble connaître une certaine postérité dans le champ des études cinématographiques.

B. Un concept adaptable au médium cinématographique

Lorsqu'il introduit la notion de chronotope, Bakhtine spécifie bien son intention de restreindre son acception à la littérature : « Nous entendrons *chronotope* comme une catégorie littéraire de la forme et du contenu, sans toucher à son rôle dans d'autres sphères de la culture¹¹⁰. » Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il exclue complètement la possibilité d'adapter le concept à d'autres médias. C'est ainsi que nous comprenons sa remarque figurant dans les « Observations finales » qui, rappelons-le, ont été rédigées bien plus tard. Il y constate en effet : « L'art et la littérature sont imprégnés de *valeurs chronotopiques*, à divers degrés et dimensions¹¹¹. » Il semblerait qu'après plusieurs années, l'auteur russe admette finalement la possibilité d'un élargissement de son concept à d'autres champs (« l'art »), sans pour autant entrer dans le détail d'une explication. Il faudra attendre les années 1990 pour voir apparaître différentes publications examinant des productions artistiques relevant d'autres médias à la lumière des théories bakhtiniennes. Ainsi, Deborah J. Haynes fait paraître en 1995 un ouvrage intitulé *Bakhtin and the Visual Arts*, qui se propose d'envisager la peinture et la sculpture sous l'angle du chronotope. Mais il est un autre travail plus directement intéressant pour notre recherche, qui s'attache lui aussi à faire voler en éclats les frontières médiatiques : il s'agit de *Subversive Pleasure* de Robert Stam, publié en 1992, dont l'objet principal est d'établir la faculté d'adaptation des différents concepts élaborés par Bakhtine au domaine des études cinématographiques.

1. Robert Stam : l'adaptabilité des concepts de Bakhtine au cinéma

Dans *Subversive Pleasures*, Robert Stam émet, au détour de son argumentation, un commentaire qui nous semble mériter qu'on s'y arrête, en reprochant à Bakhtine de s'être

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 237. Par « autres sphères de la culture », Bakhtine entend la biologie, comme le précise une note bas de page accompagnant cette remarque.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 384.

arbitrairement fixé un certain nombre de limites, qui restreignent ses concepts non seulement au champ de la littérature mais plus encore au cas particulier du roman : « At times we will have to pursue Bakhtin's ideas where they lead, ignoring the somewhat arbitrary limits he himself placed on them, while remaining within the spirit of his enterprise¹¹². » Or, ce que Stam va s'efforcer de mettre en évidence au cours de son développement, c'est justement l'incroyable adaptabilité des concepts développés par l'auteur russe à d'autres domaines, et notamment au cinéma. Cette flexibilité inhérente à la théorie bakhtinienne, prétend Robert Stam, tiendrait tout d'abord à la position intellectuelle occupée par l'auteur, qui semble se situer au carrefour entre plusieurs disciplines :

The « rightness » of a Bakhtinian approach to film derives, I would suggest, not only from the nature of the field and the nature of the medium but also from the « migratory » cross-disciplinary drift of the Bakhtinian method. As a self-defined « liminal » thinker, Bakhtin moves on the borders, at the junctures and points of intersection of academic disciplines as traditionnally defined and institutionnally regulated¹¹³.

L'extension des théories de Bakhtine à un objet cinématographique participerait alors de cette interdisciplinarité constitutive des travaux de l'auteur. Mais de façon plus convaincante, Stam insiste sur la vision de Bakhtine, qui envisage le film – et de façon plus large toute production artistique – comme un texte. À ce titre, il devient alors possible de lui appliquer des concepts initialement développés à partir de l'étude d'œuvres littéraires :

Bakhtin's definition of *text* as « any coherent complex of signs » encompasses everything from literature to visual and aural works of art – Bakhtin specifically cites the study of music and the fine arts as « textual » – as well as everyday action and communication. We do not « need » Bakhtin, of course, to learn that films are texts [...]. But Bakhtin's view of all cultural utterances as texts does facilitate the passage from literary to film theory. [...] As « coherent complexes of signs », films

¹¹² Robert Stam, *Subversive Pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism, and Film*, Baltimore et Londres, The Johns Hopkins University Press, 1989, p. 16.

¹¹³ *Ibid.*, p. 17.

not only *include* texts ; they *are* texts, necessarily susceptible to a Bakhtinian « translinguistic » analysis¹¹⁴.

À l'issue de ce constat, Stam est en mesure d'élaborer une méthodologie d'analyse cinématographique fondée sur un ensemble de concepts bakhtiniens, qu'il examine un par un dans la suite de son ouvrage : il est ainsi amené, entre autres, à envisager un corpus de films brésiliens sous l'angle du carnavalesque, tandis que le concept de dialogisme lui permet d'aborder *Zelig* de Woody Allen, dont le héros-caméléon lui semble incarner à merveille le principe d'intertextualité. D'une manière générale, il s'agit pour l'auteur de démontrer la pertinence d'une lecture bakhtinienne de toutes sortes d'objets filmiques.

Mais ce qui nous intéresse plus spécifiquement dans *Subversive Pleasures*, ce sont les propos de Stam sur le chronotope. Au cours de son introduction, l'auteur en vient à évoquer les affinités particulières que présente ce concept avec le médium cinématographique :

And although Bakhtin once again does not refer to the cinema, his category seems ideally suited to it as a medium where « spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out concrete whole ». Bakhtin's description of the novel as the place where time « thickens, takes on flesh, becomes artistically visible », and where « space becomes charged and responsive to the movement of time, plot, and history » seems in some ways even more appropriate to film than to literature, for whereas literature plays itself out within a virtual, lexical space, the cinematic chronotope is quite literal, splayed out concretely across a screen with specific dimensions and unfolding in literal time (usually 24 frames a second), quite apart from the fictive time/space specific films might construct¹¹⁵.

Stam propose ici quelque chose de novateur et d'intéressant pour notre recherche en introduisant ce chronotope spécifique que constitue le cinématographe. De fait, le dispositif cinématographique consiste en un appareil visant, dans son principe même, à transformer de l'espace en de la durée : la surface de la pellicule défile dans le projecteur pour donner

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 11.

l'illusion du mouvement, et donc de l'écoulement du temps¹¹⁶. Le cinéma réalise ainsi la « fusion des indices spatio-temporels » énoncée par Bakhtine et, mieux encore qu'une ligne de texte tracée sur une page blanche, matérialise parfaitement cette presque métaphore qu'est le chronotope. C'est la raison pour laquelle le concept de Bakhtine, qui trouve son origine en littérature, devient éminemment pertinent dans le cadre d'une analyse cinématographique.

Ainsi, dans *Subversive Pleasures*, il est démontré que l'ensemble des concepts de Bakhtine, et celui de chronotope en particulier, débordent les marges du champ littéraire et le cadre de recherche un peu rigide que s'est fixé l'auteur russe pour s'étendre au médium cinématographique. Cependant, alors que Stam s'attarde longuement sur la question du dialogisme ou sur celle du carnavalesque en procédant à des analyses détaillées de films représentatifs, ses considérations sur le chronotope ne donnent pas lieu à des développements ultérieurs. Paradoxalement, bien qu'ayant décelé l'extraordinaire affinité du chronotope avec le cinéma, l'auteur ne procède à aucune lecture chronotopique en tant que telle, et il faut attendre les analyses subséquentes de Montgomery et de Sobchack pour assister à la réelle éclosion d'un exercice d'analyse chronotopique appliquée au cinéma.

2. Les analyses chronotopiques de Michael V. Montgomery

Le travail de Michael V. Montgomery s'inscrit directement dans le prolongement des considérations de Stam sur les concepts bakhtiniens et leur possible élargissement au médium cinématographique (Stam est en effet expressément cité dès l'introduction, et ses observations servent de principale assise théorique au projet de Montgomery). Dans *Carnival and Common Places*, dont le sous-titre *Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies and Film* ne laisse aucun doute sur l'approche envisagée, l'auteur cherche à produire une analyse chronotopique d'un certain nombre de films hollywoodiens de manière à en faire

¹¹⁶ Nous repérons dans *Im Lauf der Zeit* une analogie entre la route et la pellicule, qui se déroulent toutes deux à travers le temps, par l'intermédiaire du personnage du projectionniste ambulant. Les bobines de film qui se dévident dans la machine rappellent le défilement de la route sous les roues du camion.

émerger les spécificités au regard des valeurs de la société qui les a produits. Montgomery part en effet du principe où le film est un discours, et à ce titre, toute œuvre cinématographique devient porteuse des idéologies de l'époque qui l'a vue naître. Afin d'illustrer son propos, l'auteur emprunte brièvement l'exemple de films de route dont il note l'évolution en l'espace de quelques décennies seulement. Ainsi, une première série incluant *Lolita*, *Easy Rider*, *Bonnie and Clyde*, mais aussi, de façon plus marginale pour le sujet qui nous intéresse, *The Graduate* et *2001 : A space Odyssey*, se ferait particulièrement le reflet des années 1960 en tant qu'elle représente l'affirmation d'une quête identitaire mais également une forme de contestation de conventions héritées des années 1950 :

[...] they are all great stories of the road – flights from the suburban home of the 1950s, picaresque road dramas, or psychological odysseys and self-discoveries. [...] And yet the sense of urgency or « panicky » impatience with which the films rifle through social topics and Hollywood plot conventions make them important artifacts of the decade's wish to speed things up¹¹⁷.

Montgomery poursuit son raisonnement en constatant que d'autres films de route produits ultérieurement semblent porteurs d'un nouveau discours idéologique :

The same set of features cannot be found in a « doomsday » road film like *Mad Max* (1979) or a Reagan era road film like *Lost in America* (1985), because in these, social contexts exert different control over form. The road becomes a battleground for survival in the post-apocalyptic world of the future in the former, or a circular affirmation of a couple's materialistic lifestyle in the latter¹¹⁸.

Le changement de tonalité et de propos observé dans les œuvres citées relèverait ainsi de leur appartenance à un contexte socio-politique distinct. Or, l'étude du chronotope, dont Montgomery considère à la suite de Stam qu'il représente un outil d'analyse approprié au médium cinématographique, doit permettre de mettre au jour ces différences de discours dans la mesure où : « The ultimate goal here – as perhaps it is in any chronotope analysis – is to reconstruct the image of human beings along with the social boundaries of their world

¹¹⁷ Michael V. Montgomery, *Carnavals and Common Places. Bakhtin's Chronotope, Cultural Studies, and Film*, New York, Peter Lang, 1993, p. 3.

¹¹⁸ *Ibid.*

as they were represented in art¹¹⁹. » L'étude de la spatio-temporalité de la route, de son évolution et de son effet sur les personnages qui la parcoururent pourrait de la sorte aider à comprendre les transformations socio-politiques survenues aux États-Unis telles qu'elles transparaissent dans les productions hollywoodiennes.

Montgomery se penche alors sur un corpus de films américains des années 1930 et 1940 à partir desquels il commence par examiner les manifestations de quelques-uns des grands chronotopes fondamentaux déterminés par Bakhtine : il s'agit en quelque sorte d'introduire la théorie auprès du lecteur en l'appliquant à un objet cinématographique. Au détour de sa présentation du chronotope de la route, Montgomery s'intéresse à un corpus de films – qu'il ne désigne jamais véritablement comme des road movies mais plutôt par des appellations dérivées telles que : « picaresque road film », « road film » ou encore « fantastic “road movie” » (ce qui laisse entendre que l'auteur opère une distinction entre le road movie au sens où nous l'entendons et ses précurseurs hollywoodiens) – et dans lesquels la route est amenée à jouer un rôle crucial pour l'enchaînement des péripéties. La présentation demeure succincte et ne donne pas lieu à une véritable interrogation sur les caractéristiques du récit cinématographique de la route en tant que tel : l'objet visé par l'auteur est uniquement, à ce stade, d'exposer le fonctionnement d'une lecture chronotopique. Il montre comment, dans une série de comédies mettant en scène Bob Hope et Bing Crosby, les épisodes se succèdent le long de la route sans occasionner de véritables transformations chez les personnages. Montgomery laisse ainsi entrevoir les potentialités d'une approche chronotopique, qu'il mettra véritablement en œuvre dans les chapitres ultérieurs. L'auteur propose ensuite deux analyses plus approfondies : la première de *Young Mr. Lincoln*, qui se concentre plus particulièrement sur le rôle du chronotope de l'idylle dans le film de John Ford, et la seconde de *Written on the Wind*, au cours de laquelle Montgomery observe la manière dont se combinent différents chronotopes (celui de la route, celui du seuil, celui du salon, celui du château) pour produire au sein du film de

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 15.

Douglas Sirk une vision du monde plus complexe. Enfin, il termine son tour d'horizon en identifiant un nouveau chronotope emblématique du cinéma hollywoodien des années 1980 : celui de la galerie commerciale (« Mall ») qui sert de point de rencontre à la jeunesse américaine de l'époque tout en traduisant le consumérisme inhérent à cette période de l'histoire des États-Unis.

Le travail de Montgomery est donc particulièrement intéressant en ce qu'il fonde en quelque sorte les principes d'une analyse chronotopique cinématographique, ce que ne fait pas réellement Stam, plutôt concentré sur d'autres concepts bakhtiniens. Son étude rencontre d'ailleurs une certaine postérité ; de fait, Vivian Sobchack, qui se propose d'aborder le film noir par le truchement du chronotope, se réclame de son prédécesseur, en qui elle reconnaît un pionnier en la matière – et nous aurons l'occasion de présenter plus loin le détail de son travail. Notre étude du road novel et du road movie pourrait ainsi venir s'inscrire dans la lignée de ces différentes recherches, en présentant toutefois l'originalité d'interroger conjointement des récits relevant du cinéma et de la littérature. Car en effet, le principal avantage du concept de chronotope au regard de l'objectif que nous nous sommes fixé est de permettre d'embrasser indistinctement des œuvres appartenant à ces deux sphères médiatiques. Cependant, la méthodologie d'analyse développée par Bakhtine, et prolongée par Stam puis Montgomery au cinéma, présente d'autres intérêts dans le cadre d'une étude du road novel et du road movie, qu'il convient à présent d'énoncer.

C. Pertinence de l'approche chronotopique

En raison de son adaptabilité à un objet littéraire et cinématographique, l'approche chronotopique nous semble donc pouvoir être mobilisée aux fins d'une analyse du récit de la route. Bien plus, elle apparaît remarquablement appropriée pour l'étude d'une forme artistique exaltant les grands espaces et offrant simultanément une méditation sur le passage du temps. À l'occasion d'une présentation du concept de chronotope, Sue Vice, dont nous parlerons plus longuement ultérieurement, note ainsi :

Although every text has its own chronotope or set of them [...], some texts are more fruitful to approach in this way than others, for instance those which are set at a particularly fraught historical moment, which set out to represent a historical event, or which adopt one of the forms where relations between time and space are especially clear, such as the road movie, or tales of time travel¹²⁰.

Comme l'auteur, nous estimons que la forme même empruntée par le récit de la route *appelle* en quelque sorte une analyse chronotopique. La prépondérance de la dimension spatiale dans le road novel et le road movie est indéniable, en raison de la présence même de ces voies de communication qui permettent aux protagonistes de couvrir un territoire à la mesure, parfois, d'un continent. C'est d'ailleurs sous l'angle de son déploiement dans l'espace que Philippe Gajan choisit d'aborder la question du road movie dans son mémoire¹²¹. Cependant, il serait malvenu de réduire le récit de la route à sa seule dimension spatiale, dans la mesure où l'exploration terrestre s'accompagne nécessairement d'un parcours du temps : en marche vers l'avenir, les personnages réactivent en retour des pans de leur mémoire, et le voyage donne souvent lieu à une évocation du passé pouvant prendre la forme d'une quête des origines – ce dont l'œuvre de Wenders témoigne admirablement, comme nous aurons l'occasion de le constater. Le concept de chronotope permet ainsi de traduire adéquatement cette fusion des dimensions spatiale et temporelle qui caractérise les œuvres de la route, et à ce titre devient tout à fait pertinent pour l'étude de ce type de récit.

L'approche chronotopique présente en outre l'avantage d'échapper aux catégorisations trop rigides, dont nous avons dit plus haut qu'elles ajoutaient à la confusion. De fait, on cherche par le biais des classifications à rendre compte de façon exhaustive de la diversité d'une forme artistique. Mais, d'une part, l'entreprise peut s'avérer vaine dans la mesure où les classes identifiées en viennent généralement à se chevaucher – ce qui les rend caduques – sans parvenir à embrasser la forme étudiée dans son intégralité, et d'autre part, la constitution d'un inventaire des différentes configurations empruntées par un type de récit ne permet pas de s'interroger véritablement sur ce qui en fait la spécificité. Or, dans

¹²⁰ Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, Manchester, Manchester University Press, 1997, p. 202.

¹²¹ Philippe Gajan, *Le road-movie : l'espace de l'errance dans le cinéma américain contemporain*.

son principe, l'analyse chronotopique préserve une certaine ouverture, et nous rejoignons les propos de Sue Vice lorsqu'elle affirme : « It might be more helpful to see Bakhtin's categories as descriptive, rather than prescriptive¹²². » De fait, il ne s'agira pas ici d'épuiser le récit de la route en rendant compte de l'ensemble de ses possibles, mais simplement d'observer les relations se tissant entre les dimensions spatiale et temporelle de manière à en faire émerger les traits distinctifs (en les confrontant, par exemple, aux relations spatio-temporelles à l'œuvre dans d'autres récits d'errance). La détermination d'un chronotope ou d'une combinaison de chronotopes du récit de la route devrait ainsi permettre de mettre au jour l'existence de certaines constantes tout en admettant l'éventualité d'une infinité de configurations. Or, nous n'avons pas manqué de souligner le caractère extrêmement protéiforme du road novel et du road movie et leur exceptionnelle propension à l'hybridation. Ceux-ci empruntent différentes tonalités qui contribuent à brouiller les cartes et partagent la critique. Ainsi, un film que nous reconnaissons comme un road movie est parfois signalé différemment au détour d'un article : le caractère mélancolique de *Paris, Texas* (1984) lui vaut parfois d'être qualifié de mélodrame¹²³ ; *Thelma and Louise* est perçu comme une version féminine de ce qu'on désigne couramment sous l'appellation du buddy-movie, mais fait aussi figure de film de gangster. Les appellations se multiplient et témoignent d'une forme d'indécidabilité. Parfois, l'hybridation est plus manifeste, lorsque le road movie emprunte à des genres cinématographiques plus marqués. Ainsi, *Emmenez-moi* (2005) reprend, pour sa part, certaines caractéristiques de la comédie musicale, insérant dans le flux du voyage des séquences chantées et chorégraphiées. En littérature, sans retrouver un effet de classification générique aussi marqué, on perçoit également de grandes différences entre la tétralogie de François Barcelo par exemple, qui multiplie les effets comiques et burlesques, et *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille* de Peter Handke (2000), dont la tonalité se veut plus froide est détachée. Nous constatons donc que le récit de la route est loin d'être homogène. Or, envisager cet objet d'étude selon une

¹²² Sue Vice, *Introducing Bakhtin*, p. 209.

¹²³ Roger Boussinot, entrée « *Paris, Texas* », *L'encyclopédie du cinéma*, Tome II (J-Z), Paris, Bordas 1995.

perspective chronotopique permet de rendre compte de cette diversité. En effet, l'une des particularités du chronotope réside dans sa capacité à s'agréger : nous renvoyons aux propos de Bakhtine, notant au sujet des chronotopes qu'« ils peuvent s'imbriquer l'un dans l'autre, coexister, s'entrelacer, se succéder, se juxtaposer, s'opposer ou se trouver dans des relations réciproques plus compliquées. ». C'est d'ailleurs cette cohabitation chronotopique que Montgomery s'est efforcé de mettre en évidence à travers son analyse de *Written on the Wind*, dont l'intrigue reposait sur l'association de divers chronotopes. Il serait alors tout à fait possible d'imaginer l'existence d'un chronotope ou d'un ensemble de chronotopes communs à partir desquels viendrait s'articuler le récit de la route – ses différentes variantes résultant finalement de la présence de chronotopes complémentaires permettant de l'infléchir dans un sens ou dans l'autre. Notre objectif consistera alors à déterminer ce substrat chronotopique à partir duquel toutes les combinaisons deviennent envisageables.

Parce qu'elle est susceptible de s'appliquer indifféremment à un objet romanesque ou à un objet filmique, parce qu'elle présente avec notre sujet de recherche un certain nombre d'affinités, mais aussi parce qu'elle permet de rendre compte de l'extrême diversité de la forme envisagée, l'approche chronotopique nous apparaît particulièrement adaptée à l'étude du récit de la route – et l'existence de deux travaux abordant le road movie sous cet angle nous conforte dans notre choix méthodologique. En effet, nous repérons dans l'ensemble de la littérature consacrée au genre cinématographique deux courts textes ouvrant la voie d'une lecture chronotopique du film d'errance. Cependant, si ces écrits présentent pour notre recherche un intérêt manifeste en établissant la pertinence du concept de chronotope dans ce domaine, l'incomplétude du premier et plus significativement les partis pris du second soulèvent en retour un certain nombre de questionnements concernant notamment la façon de mener une analyse chronotopique.

D. Deux analyses chronotopiques du road movie

Il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude chronotopique portant spécifiquement sur la question du road novel. Le concept de chronotope est, certes, occasionnellement mobilisé

pour procéder à l'analyse d'œuvres emblématiques telles qu'*On the Road*, mais il ne s'agit pas, dans les textes inventoriés, de rendre compte des spécificités du récit de la route dans son ensemble, et d'autres axes de lecture sont généralement privilégiés¹²⁴. Notre proposition de recherche viendrait donc combler un manque et s'inscrirait directement dans la lignée des observations formulées par Bakhtine dans son *Esthétique et théorie du roman* à l'égard de la littérature de l'errance. En revanche, nous recensons deux textes visant à produire une étude chronotopique du road movie, qui jettent les bases d'une réflexion que nous souhaitons prolonger dans le présent travail. Leur brève analyse permettra de mieux nous positionner au sein de ce débat et, par la même occasion, d'affiner notre projet de recherche.

1. Sue Vice : approche féministe du chronotope dans *Thelma and Louise*

La première des deux études identifiées figure dans l'ouvrage que Sue Vice consacre aux travaux de Bakhtine¹²⁵. Elle y passe en revue les différents concepts développés par l'auteur et consacre de ce fait un chapitre complet à la question du chronotope, intitulé : « The Chronotope : Fleshing Out Time ». Elle commence par mentionner l'intérêt particulier que présentent les récits d'errance pour exprimer cette collusion entre temps et espace qui définit le chronotope : « The clearest textual expression of the link between time and space is probably the road narrative, in which time spent means ground covered, and pages turned¹²⁶. » Il est cependant difficile de saisir ce qu'elle entend exactement par « road narrative », la formule pouvant ici indifféremment renvoyer aux récits d'errance en général ou à ce que nous considérons pour notre part comme des récits de la route, compris comme l'ensemble formé par le road movie et son pendant littéraire. Quoi qu'il en soit, l'objet de son travail n'est pas de produire une définition chronotopique de ce genre cinématographique précis mais plutôt d'examiner le concept de chronotope à la lumière de

¹²⁴ Jason Haslam propose une lecture du roman de Kerouac à partir du concept de chronotope, mais plutôt dans une perspective identitaire. Jason Haslam, « “It was my Dream That Screwed Up” : The Relativity of Transcendence in On the Road », *Canadian Review of American Studies*, vol. 39, n° 4, 2009, p. 443-464.

¹²⁵ Sue Vice, *Introducing Bakhtin*.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 208.

certaines de ses manifestations (le chronotope de la route, celui de la mémoire, etc.) de manière à en faire ressortir les mécanismes mais aussi les limites. Parmi un ensemble d'œuvres littéraires et cinématographiques qui lui permettent d'asseoir son argumentation (citons entre autres *Hiroshima mon amour* mais aussi *Tess of the d'Ubervilles*), elle propose une courte analyse de *Thelma and Louise* de Ridley Scott, abordé cependant sous l'angle spécifique des *gender studies*. Elle déplore en effet la prédominance masculine dans les récits d'errance tels qu'*Easy Rider*, par exemple – les femmes y étant réduites au rôle d'objets de plaisir et n'ayant pas réellement voix au chapitre. D'ailleurs, le chronotope de la route dans son ensemble, du moins tel qu'il est développé par Bakhtine, lui apparaît très nettement orienté sexuellement et ne concerne que la partie masculine de l'humanité. Elle propose donc de procéder à l'étude d'un road movie explicitement féministe afin de montrer comment l'ajout de cette dimension générique permet d'enrichir la lecture de l'œuvre considérée. Son projet s'expose en ces termes : « A Bakhtinian reading of Ridley Scott's *Thelma and Louise* (1991) shows that, if the element of gender is introduced, the chronotope becomes a fruitful critical category for feminist and queer theory¹²⁷. » De fait, la route ne présenterait pas la même valeur pour les femmes, sujettes à des agressions (la tentative de viol vécue par Thelma sur le parking d'un *diner* ; les gestes obscènes du camionneur), que pour les hommes, plutôt enclins à voir en elle l'instrument de leur liberté. Au chronotope, il conviendrait donc, pour Sue Vice, d'ajouter une dimension sexuée, puisque hommes et femmes ne parcourront pas le temps et l'espace de la même manière.

Ainsi, le propos de Sue Vice n'est pas tant de chercher à cerner les caractéristiques du genre cinématographique envisagé que d'exposer les mécanismes et incomplétudes du concept de chronotope, auquel elle reproche ici son « masculinocentrisme ». Son texte présente cependant un intérêt particulier pour notre travail dans la mesure où il valide l'approche chronotopique du road movie dans son ensemble et nous conforte dans notre choix méthodologique. Quant à la seconde étude repérée, elle s'inscrit directement dans le

¹²⁷ *Ibid.*, p. 210.

prolongement des travaux de Sue Vice, auxquels elle fait parfois référence, et tente plus spécifiquement d’appréhender le road movie en tant que genre cinématographique au moyen du concept de chronotope. Si dans son principe, l’article en question semble plus ou moins préfigurer ce que nous cherchons nous-même à accomplir à propos du récit de la route dans son ensemble¹²⁸, il soulève, dans son développement mais aussi dans son application du concept de chronotope, un certain nombre d’interrogations.

2. Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf : l’expression du chronotope de la route dans le road movie

En 2006 paraît sous la plume d’Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf un article intitulé « Bakhtin’s Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970’s », dont l’intention rejoint plus directement notre démarche. Les auteurs se proposent en effet d’envisager le road movie selon une perspective chronotopique, comme ils s’en expliquent dès l’introduction :

In the following, we will take a brief detour through some ways in which the road movie has been defined recently. After offering an initial critique of these attempts, we hope to make apparent that the conceptual flexibility and openness of Bakhtin’s chronotope offers many advantages over a number of existing approaches¹²⁹.

Les auteurs – et nous partageons leurs vues – établissent ainsi la pertinence de l’approche chronotopique, dont ils soulignent à la fois la flexibilité et la capacité à fournir un cadre de recherche non prescriptif pour l’étude du road movie. Cependant, nous relevons dans la conduite même de l’analyse proposée un certain nombre de parti pris qui nous semblent limiter l’envergure du projet initial. Sans entrer dans un examen exhaustif de l’article en question, pointons simplement les éléments prêtant à discussion.

¹²⁸ Il s’agit ici plus spécifiquement d’examiner l’expression du temps et de l’espace dans le road movie plutôt que de donner du road movie une définition en tant que telle.

¹²⁹ Alexandra Ganser, Julia Pühringer et Markus Rheindorf, « Bakhtin’s Chronotope on the Road : Space, Time, and Place in Road Movies Since the 1970’s », *Facta Universitatis*, coll. « Linguistics and Literature », vol. 4, n° 1, 2006, p. 3.

Les auteurs commencent ainsi par passer en revue quelques définitions du road movie figurant dans des ouvrages de portée plutôt générale (dans la mesure où ce genre cinématographique ne constitue pas leur principal objet d'étude) et insistent sur l'aporie d'une catégorisation trop rigoureuse :

This brief overview of some recent attempts to define the road movie in terms of genre, quite intentionally, reveals much of our dissatisfaction. As it seems, many critics are trying to press the road movies into particular typologies, whether based on narrative structure or inventories of distinct constitutive features (Corrigan 143-5). Such a normative fixing assumes that the road movie is no longer productive, but rather constitutes a closed set of filmic texts mirroring a cultural and historical context just as immutable¹³⁰.

Pour Ganser, Pühringer et Rheindorf, l'approche chronotopique doit justement permettre d'éviter la réduction du road movie à quelques grands traits caricaturaux (l'automobile, les grands espaces, la quête, etc.) en offrant un cadre d'analyse beaucoup plus souple : « For all this dissatisfaction, our own starting point towards a definition of the road movie genre – Bakhtin's chronotope – discourages any attempt at standardization, normativity, and rigid categorization of entire cultural texts from the very beginning¹³¹. » Cependant, nous constatons que la façon dont les auteurs articulent le concept bakhtinien dans la suite de leur argumentation entre en contradiction avec leur refus des classifications normatives énoncé ici, et vient annuler en quelque sorte les avantages originellement présentés par l'approche chronotopique. Effectivement, tout de suite après avoir dénoncé l'inanité d'une catégorisation, ils expliquent : « Based on the concept of chronotopicity, *our categories* are not based on hermeneutic analyses of the films considered, but rather on the multiple space-time relations in these road pictures¹³². » De fait, quoique en apparence opposés au principe même d'un découpage du road movie en différents sous-groupes, Ganser, Pühringer et Rheindorf n'offrent finalement qu'un mode de classification alternatif fondé non plus sur des considérations thématiques ou d'ordre narratif, mais sur les relations entre temps et

¹³⁰ Ibid., p. 5.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid. (nous soulignons).

espace à l'œuvre dans le corpus choisi. Celles-ci s'organiseraient principalement autour du chronotope de la route, comme en témoigne l'intitulé même de l'article. Les auteurs répugnent certes à réduire le genre cinématographique à un chronotope unique¹³³, mais plutôt que d'envisager le road movie comme résultant d'une interaction entre différents chronotopes, Ganser, Pühringer et Rheindorf se mettent en quête des multiples formes empruntées par la route au sein des œuvres examinées, ce qui les conduit inévitablement à la confection d'un inventaire. La suite de l'article consiste alors en une liste commentée des diverses valeurs attribuées à la route, désignées sous le terme de chronotope, et qui fondent autant de catégories du road movie : ainsi, immédiatement après ces considérations théoriques, les auteurs proposent un premier volet intitulé « The road as setting » qui débute en ces termes : « The films discussed in *this category* not only share the road as the main setting which – by nature – most road movies do, but they focus primarily on the journey of their protagonists¹³⁴. » Puis ils déterminent une classe de films reposant sur ce qu'ils identifient comme étant le chronotope de la fuite (« chronotope of escape ») ; une autre tournerait autour du chronotope de la quête de la terre promise (« The chronotope of the quest for the Promised Land »), dont ils précisent : « the idea of such a place is enough to inspire a whole *sub-category* of road movies¹³⁵. » ; une quatrième se formerait autour du chronotope de la rue (« chronotope of city roads »), etc. L'abondance, dans le texte, de formulations telles que « the only film discussed under *this heading*¹³⁶ » ou encore « other road movies of *this category*¹³⁷ » témoigne ainsi d'une volonté délibérée d'établir une distinction entre différents types de films représentatifs du genre. Dans son développement, l'article repose donc sur l'aporie de la catégorisation qu'il prétendait dénoncer, ce qui constitue à notre avis une première incohérence.

¹³³ « In our view, therefore, any attempt to fit a text or even a genre into the category of a single chronotope is destined to fail. Rather, we will follow Tamara Danicic in her view of the multiplicity of space-time relations in a single text or genre which she describes as a “matrix” of “local” chronotopes (Danicic 312). » *Ibid.*, p. 3.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 5 (nous soulignons). Par ailleurs, la précision « by nature » tend à donner du road movie une vision essentialiste, que les auteurs réprouvent pourtant.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 10 (nous soulignons).

¹³⁶ *Ibid.* (nous soulignons).

¹³⁷ *Ibid.*, p. 11 (nous soulignons).

Mais même en admettant le principe d'un catalogage des différents types de road movie (ce dont nous nous défendons), nous constatons que les classes de films proposées par Ganser, Pühringer et Rheindorf ne constituent pas toujours des éléments d'appréhension pertinents du genre cinématographique dans le cadre théorique qu'ils se sont fixés. Effectivement, ces valeurs spécifiques que les auteurs associent au chronotope de la route pour fonder de nouveaux sous-chronotopes ne relèvent pas systématiquement d'une dimension spatio-temporelle, et leur définition en tant que chronotope devient de ce fait sujette à caution. Ainsi par exemple, les auteurs déterminent ce qu'ils appellent le chronotope de la fuite – ou, en version originale, « *chronotope of escape* » – et exposent en ces termes ses particularités : « *the road functions primarily as a means of escape and is characterized by a movement away from “something”*¹³⁸. » La route y apparaît dès lors comme un instrument permettant d'échapper à une situation qui serait pour le personnage source d'insatisfaction (« *something* »). Ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf appellent « *chronotope of escape* » ne détermine donc pas véritablement de relation spatio-temporelle – la fuite pouvant ici s'effectuer à vitesse variable (course-poursuite éperdue devant les forces de l'ordre ou errance désorganisée loin d'un foyer oppressant) et ne déterminant pas d'espace particulier – mais semble reposer davantage sur une interprétation psychologique des motivations des protagonistes à entreprendre un voyage sur la route. On revient ici à la critique formulée précédemment à l'encontre des classifications proposées par Laderman et Hurault-Paupe : la fuite n'est finalement que l'envers d'une quête, et les deux catégories finissent par se renvoyer dos à dos. Thelma et Louise, pour reprendre l'exemple mentionné plus haut, cherchent autant à échapper à la police qu'à gagner le Mexique, et rien dans leur façon de parcourir l'espace ne permet d'effectuer une distinction claire entre ces deux intentions. Les catégories proposées par Ganser, Pühringer et Rheindorf reposent ainsi davantage sur une interprétation de la psychologie des personnages, qui semble prévaloir au détriment de la détermination d'une réelle relation spatio-temporelle. Dans le même ordre d'idée, les auteurs créent une nouvelle sous-

¹³⁸ *Ibid.*, p. 7.

catégorie du road movie en parlant du film *Bandits* comme d'un « rock'n'road movie¹³⁹ » – l'itinéraire étant accompagné ici de numéros chantés justifiés par l'activité des personnages qui forment un groupe de rock. Là encore, il s'agit d'une classe qui n'est pas déterminée par une corrélation spatio-temporelle spécifique mais plutôt par un élément thématique – la musique intradiégétique – et nous n'avons pas manqué d'évoquer plus haut ce que les auteurs pensent de ce type de catégorisation¹⁴⁰. Ainsi, ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf désignent comme étant de nouveaux chronotopes apparaît en réalité comme différentes variations sur le thème de la route : sa forme (« city roads »), son absence (« the end of the road »), mais également la façon de la parcourir (« rock'n'road movie », « escape » ou « stuck on the way »). Le concept de chronotope semble donc régulièrement perdu de vue dans le cours de l'argumentation, au même titre que l'aporie d'une classification normative. Il convient en outre de souligner que les types de films ainsi déterminés dans l'article ne permettent pas non plus de rendre compte des spécificités du road movie par rapport à d'autres récits d'errance. Ainsi, ce que Ganser, Pühringer et Rheindorf nomment le chronotope de la quête de la terre promise, généralement figuré à leurs yeux par l'une des différentes routes menant vers la Californie, viendrait également structurer un film tel que *The Grapes of Wrath*, par exemple, dont nous verrons tout ce qui l'éloigne du road movie au sens où nous l'entendons. Les auteurs ne remplissent donc pas réellement la mission qu'ils se sont fixée, dans la mesure où la recherche d'une définition du road movie nécessiterait une mise en perspective historique de leur objet d'étude, au-delà de la détermination d'un certain nombre de traits caractéristiques.

Enfin, Ganser, Pühringer et Rheindorf admettent eux-mêmes la vanité de leur démarche en conclusion de leur article, puisque après avoir inventorié différentes classes de road movies, ils en dévoilent la perméabilité, chaque film étant selon eux susceptible de s'inscrire simultanément dans plusieurs des catégories identifiées : « Consequently, none of

¹³⁹ *Ibid.*, p. 8 : « Regarding the film's complex generic position, there seems to be a distinct trajectory at least partly determining its generic status as a « rock'n'road » movie : the more popular the band gets, the more the film becomes a road musical. »

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

our categories can contain any film in its entirety unless you ignore the textual multiplicity of the chronotope in all of those films. For example, *From Dusk Till Dawn* exhibits the chronotope of escape as well as the quest for the Promised-Land-category and the stuck on the way-movies¹⁴¹. » Comme pour atténuer le caractère normatif de leur approche du road movie, les auteurs font exploser en fin de parcours les frontières des classes qu'ils ont eux-mêmes érigées, ce qui peut être perçu comme une forme de désaveu de leur entreprise. Leur détermination du road movie revient alors à l'inventaire non exhaustif d'une série de traits (fuite, quête, stase...), diversement partagés par les œuvres de leur corpus et dont le caractère arbitraire nous semble faire écho aux définitions sommaires critiquées par les auteurs dans les premières pages de leur article¹⁴².

Ainsi dans son principe, la proposition de Ganser, Pühringer et Rheindorf nous semble des plus intéressantes en ce qu'elle permet de dévoiler l'intérêt d'une approche chronotopique pour l'étude du road movie. Les auteurs pointent en effet l'inanité d'une définition trop prescriptive et montrent ce qu'on aurait à gagner en envisageant le genre cinématographique selon une perspective spatio-temporelle. Cependant, le traitement du sujet en tant que tel ne permet pas d'atteindre les objectifs fixés, car très vite, les auteurs cèdent à la tentation de la catégorisation qu'ils prétendaient éradiquer. Cette incohérence fait perdre au projet initial une partie de sa pertinence, dans la mesure où l'étude chronotopique, dont on ne cesse de répéter à quel point elle peut être productive, est finalement mobilisée dans l'optique d'une classification normative – celle-ci ne reposant d'ailleurs pas toujours sur une relation claire entre espace et temps. Par ailleurs, on peut regretter l'absence de mise en perspective du road movie, dont la définition ne permet pas ici de le distinguer d'autres récits d'errance.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 14.

¹⁴² Les auteurs cherchent en effet, à partir des définitions du road movie examinées, à mettre en évidence leur caractère arbitraire : « Still, a chronotopic “definition” is useful as a structural tool in order to deconstruct generic categorizations and show their arbitrariness ». *Ibid.*, p 5.

La principale difficulté soulevée par cet article nous semble tenir au fait que, sous prétexte de ne pas vouloir réduire un genre cinématographique à un chronotope unique¹⁴³, les auteurs ont cherché à décomposer le chronotope de la route en plusieurs sous-catégories, qui, de surcroît, ne reposent pas exclusivement sur des considérations spatio-temporelles. Ce choix méthodologique les conduit à la formation d'un inventaire thématique des différentes représentations de la route à travers le road movie plutôt qu'à un véritable questionnement sur ce qui serait susceptible de caractériser ce type d'œuvres. Or, dans l'optique d'une détermination des spécificités du récit de la route, il nous semblerait peut-être plus fécond d'examiner les corrélations existant entre le chronotope de la route et un ou plusieurs autres chronotopes qu'il reste encore à déterminer. Ainsi, nous nous proposons d'identifier un ensemble chronotopique permettant de rendre compte des propriétés du récit de la route au cinéma et en littérature, tout en le distinguant d'autres récits d'errance antérieurs ou concomitants. Nous posons dans un premier temps que cet ensemble se fonde sur le chronotope de la route (et en cela, nous rejoignons la proposition de Ganser, Pühringer et Rheindorf), dont il s'agira d'analyser le rôle structurant pour le road novel et le road movie, tout en mesurant les évolutions depuis ses manifestations dans le roman picaresque ou le Bildungsroman, pour ne citer que ces deux exemples. Afin de mener à bien cette entreprise, il convient d'identifier des œuvres témoignant adéquatement de l'extrême diversité du récit de la route, sur lesquelles appuyer notre argumentation.

IV. Présentation du corpus

Devant l'ampleur d'un corpus en perpétuelle évolution – en effet, chaque année voit la production de nouveaux road novels ou road movies, et il est toujours possible de

¹⁴³ « However, and this demonstrates quite well the impossibility of categorizing these films once and for all according to merely one (albeit dominant) chronotope informing them, all of the above also exhibit numerous other chronotopes. » *Ibid.*, p. 8.

découvrir, à rebours, un film ou un roman susceptible d'être perçu comme un récit de la route –, nous avons choisi de circonscrire précisément notre objet d'étude en posant des frontières spatio-temporelles spécifiques, et en sélectionnant un nombre d'œuvres représentatives des différentes directions suivies par ce type de récit.

A. Détermination temporelle : d'*On the Road* à *On the Road*

Nous avons établi précédemment que, contrairement à d'autres formes artistiques – telles que le film noir, par exemple –, dont l'éclosion est précisément datée, aucun acte de naissance ne vient officiellement entériner l'apparition du road novel ou du road movie. Nous avons cependant insisté sur l'importance d'*On the Road* pour la création du récit de la route en littérature mais aussi au cinéma – dans la mesure où les premiers road movies se réclament fréquemment de la culture Beat et de cette œuvre culte. Nous prendrons donc, comme point de départ de notre recherche, cette année 1951, qui a vu non pas la parution mais l'écriture du roman de Kerouac. Ce parti pris nous permet d'inclure dans notre objet d'étude un roman tel que *Lolita* de Nabokov publié en 1955 et qui, sans être explicitement rattaché à la tradition du road novel, comporte une section sur la route qui mérite un détour.

La détermination d'une borne temporelle supérieure peut paraître plus problématique en ce qu'elle vient donner sa cohérence à l'ensemble. Compte-tenu du propos de la présente recherche, qui est de rendre compte d'éléments constitutifs du road novel et du road movie, il nous semble nécessaire de prendre en considération une période de production suffisamment étendue, de manière à couvrir une grande partie de l'évolution de cette forme artistique. Au cinéma, on repère en effet une différence sensible entre les récits de la route des premiers temps, nerveux et radicaux, et les œuvres ultérieures, qui, à partir du milieu des années 1970, tendent plus systématiquement vers une quête initiatique. Le récit de la route n'est pas uniforme, et c'est ce dont rendent compte Laderman et d'autres à sa suite, qui se sont efforcés d'établir un découpage historique du genre cinématographique. Si la périodisation mise au jour par l'auteur nous semble devoir faire l'objet de quelques réserves, elle permet néanmoins de mettre en évidence la malléabilité d'une forme de récit

en constante évolution. Or, nous considérons que l'ultime phase de renouvellement du récit de la route repose sur sa capacité à s'auto-parodier. Des films tels que *The Straight Story*, (1999), ou encore, plus récemment, *Death Proof* (2007), dont le second volet consiste en un hommage appuyé à *Vanishing Point*, marquent la fin d'un cycle et peut-être aussi l'épuisement du genre. La détermination temporelle de notre champ d'étude devra donc nécessairement prendre en considération ces derniers « revirements ».

Compte-tenu de ce qui précède, la sortie récente sur les écrans de l'adaptation cinématographique d'*On the Road* par Walter Salles (2012) pourrait nous offrir une date de clôture hautement symbolique, permettant en quelque sorte de boucler la boucle. L'inclusion dans notre corpus d'œuvres produites jusqu'en 2012 nous permet ainsi de constituer un objet d'étude suffisamment étayé, témoignant du caractère auto-parodique développé plus récemment par le récit de la route ; mais 2012 marque surtout – après des années de tergiversations et de tentatives avortées – l'aboutissement d'un projet d'envergure déjà imaginé par Kerouac dès la publication de son roman culte, mais que les circonstances (achat des droits, découragement des réalisateurs pressentis, etc.) avaient contrecarré jusque-là. Notre recherche portera donc sur quelque 60 ans de récit de la route, du littéraire au filmique – d'*On the Road* à *On the Road*.

B. Détermination géographique

Quoiqu'initié aux États-Unis, le récit de la route a essaimé aux quatre coins du monde, comme en témoignent l'ouvrage d'Ewa Mazierska et de Laura Rascaroli, entièrement dédié au road movie européen, ou encore un récent numéro de la revue *Cinémas* dirigé par Walter Moser et qui s'est donné pour objet l'étude du road movie interculturel. En dépit de la formidable extension de cette forme artistique – de l'Amérique du Sud (*Central Do Brasil, Bombo el Perro*) à l'Australie (*The Goddess of 1967*, 2000) en passant par l'Asie (*L'été de Kikujiro* de Takeshi Kitano) –, nous avons résolu de restreindre notre champ de recherche à trois zones géographiques bien déterminées : les États-Unis, le Canada et plus particulièrement la Province du Québec, ainsi que l'Allemagne. Notre choix est d'abord

justifié par l'abondance d'œuvres représentatives du récit de la route dans les trois espaces ainsi définis, ce qui tend à en faire de véritables « viviers ». À notre sens, la quantité d'opus est non seulement un gage de diversité, mais elle traduit également l'importance du phénomène dans la culture locale. De surcroît, les trois territoires auxquels nous souhaitons nous intéresser disposent chacun d'une tradition bien particulière de récit de la route, ce qui nous permet de formuler un certain nombre de nuances dans la détermination des propriétés de cette forme artistique. Ainsi, nous l'avons mentionné, le road novel et le road movie sont fortement identifiés à la culture américaine et deviennent souvent le théâtre d'un affrontement entre la civilisation et un état sauvage, dans des paysages grandioses qui évoquent le western. Au Québec, les œuvres cinématographiques de la route recourent fréquemment à la forme documentaire et interrogent la place de la minorité francophone au milieu d'un continent principalement anglophone ; tandis qu'on distingue, dans les road novels et road movies de langue allemande, la prépondérance d'un questionnement identitaire qui s'explique à la fois par un sentiment de culpabilité et par les bouleversements géopolitiques qui ont continuellement affecté l'Allemagne depuis l'éclatement de la Seconde Guerre mondiale. Le Québec et l'Allemagne se rejoignent d'ailleurs dans l'expression d'un rapport trouble à l'américanité, dont l'imaginaire n'a cessé de traverser ces deux cultures, au risque d'occasionner pour elles une perte de repères. Enfin, nous relevons l'importance du rôle de la frontière pour ces trois contrées, qui entretiennent avec leurs confins des rapports à la fois riches et complexes. La frontière, et son extension vers l'Ouest, est ainsi proprement constitutive de l'identité américaine – comme le révèlent les travaux de Turner sur cette question – et sa fixation une fois pour toutes est à l'origine d'un sentiment d'incomplétude fortement exprimé dans le récit de la route ; le Québec est quant à lui marqué par une tradition nationaliste qui vise à remettre en question le découpage territorial dont il a fait l'objet et son appartenance au Canada ; en Allemagne enfin, l'apparition puis la disparition, quelque 40 ans plus tard, du Rideau de Fer a eu d'importantes répercussions sur la définition nationale de la population.

Les trois espaces culturels que nous avons sélectionnés présentent ainsi de fortes similitudes, tout en conservant un certain nombre de propriétés et de particularités qui permettent de définir toute une palette de nuances au sein du récit de la route. Reste à déterminer un échantillon d'œuvres suffisamment représentatives des différentes tendances du road novel et du road movie, afin d'en tracer le portrait le plus fidèle possible.

C. Le choix des œuvres

Le choix des œuvres étudiées s'avère complexe, compte tenu du nombre de variables devant être prises en considération pour leur sélection. Notre corpus doit ainsi comprendre des récits littéraires mais aussi cinématographiques, appartenant aux trois zones géographiques déterminées précédemment, et suffisamment représentatifs (par leur propos, leur structure narrative mais également par leur date de production) des différentes tendances qui se sont dessinées au fil des ans.

Nous avons donc constitué un premier corps de films et de romans de la route appartenant à la culture américaine. Il nous a semblé primordial d'y inclure les œuvres fondatrices que sont *On the Road* de Jack Kerouac et *Easy Rider* de Dennis Hopper, qui feront l'objet de plusieurs développements tout au long de cette recherche. Notre choix se justifie dans la mesure où elles permettent de fixer les bases de cette forme artistique, à partir desquelles se construiront toutes les œuvres ultérieures. Nous ne pouvons donc faire l'économie de leur étude, même si elles ont fait l'objet de bien des travaux depuis leur création. Nous souhaitons également intégrer à notre parcours les road movies de la première génération que sont *Two-Lane Blacktop* de Monte Hellman, *Vanishing Point* de Richard S. Sarafian et, de façon plus sporadique, *Badlands* de Terence Malik (1973), *Dirty Mary Crazy Larry* de John Hough (1974), *The Sugarland Express* (1974) et *Duel* (1971) de Steven Spielberg, *The Getaway* de Sam Peckinpah (1972), *Alice Doesn't Live Here Anymore* de Martin Scorsese (1974), et *Five Easy Pieces* de Bob Rafelson, qui composent, à notre avis, un ensemble cohérent et représentent une tendance spécifique du road movie, marquée par une célébration de la vitesse et par une forme de rébellion intensifiée. Parmi

les œuvres cinématographiques produites ultérieurement, nous avons choisi les films de Jim Jarmush *Broken Flowers* (2005) et *Stranger than Paradise* (1984), qui définissent un style particulier, plus contemplatif, plus « européen » pourrait-on dire. Nous évoquerons largement *Thelma and Louise* en raison notamment de l'importance qui lui est généralement conférée dans les ouvrages consacrés au road movie (ce qui nous permettra d'établir un dialogue avec les différents auteurs qui se sont penchés sur la question), et, dans une moindre mesure, des films tels que *A Perfect World* de Clint Eastwood (1993) et *Natural Born Killers* d'Oliver Stone (1994), qui participent également de cette tradition du récit de la route influencé par le film de gangsters. Nous avons, enfin, choisi de nous attarder plus longuement sur *The Straight Story* de David Lynch, parce qu'il s'amuse à bouleverser les conventions du road movie, et qu'il traduit en ce sens une évolution intéressante et peut-être même un essoufflement du genre cinématographique.

En ce qui concerne la littérature, notre choix s'est porté sur des œuvres qui se démarquent sensiblement du texte fondateur, dans le but de donner un aperçu de la diversité de cette forme romanesque. Nous nous appuierons essentiellement sur un roman de Russell Banks intitulé *Continental Drift*, qui se présente « en partie double », entremêlant un road novel à un récit d'exil. Nous aurons l'occasion de constater que l'articulation spécifique de ce roman permet de révéler l'une des caractéristiques fondamentales de ce que nous considérons comme un récit de la route. Nous nous référerons également à un roman de Jim Harrison intitulé *The English Major*, relatant la traversée de l'Amérique d'un jeune retraité, ainsi qu'à *Lolita*, dont une partie se déroule sur la route et présente de ce fait certaines affinités avec le road novel. Bien évidemment, il s'agit là d'une liste non exhaustive, et nous nous réservons le privilège de mentionner brièvement, au détour d'une argumentation, d'autres œuvres susceptibles de servir notre propos, comme par exemple *Travels with Charley*, de John Steinbeck (1962) qui tient du récit de la route autobiographique ou encore la tétralogie de John Updike construite autour de Rabbit Angström.

Notre corpus québécois se compose principalement du documentaire de Jean Chabot intitulé *Voyage en Amérique avec un cheval emprunté* (1987) et de *Volkswagen Blues*, de Jacques Poulin, qui synthétisent à nos yeux l'ensemble des problématiques spécifiques du récit de la route canadien français. Il est en effet essentiellement question, dans ces deux œuvres phares, de la définition identitaire du peuple québécois au milieu d'un continent à dominance anglophone. Il nous a en outre paru intéressant d'inclure dans notre corpus une œuvre moins ouvertement fictionnelle telle que peut l'être le film de Jean Chabot, ce qui permet de mettre en évidence le caractère protéiforme du récit de la route. Nous évoquerons par ailleurs *Le voyageur distrait* du romancier Gilles Archambaud (2006) ou encore le film *Les doigts croches* de Ken Scott (2009), à l'occasion d'une évocation du pèlerinage parodique que constitue souvent le voyage effectué par les héros de la route. Nous ferons également une incursion dans le répertoire anglophone, avec *The Year Dolly Parton was my Mum* de la canadienne Tara Johns (2011), qui porte un regard plus féminin et féministe sur le sujet. Nous évoquerons enfin la tétralogie de François Barcelo (*Nulle part au Texas*, *Ailleurs en Arizona*, *Pas tout à fait en Californie*, et *Route barrée en Montérégie*) qui permet d'exemplifier le caractère sériel du road novel et du road movie.

Reste à présenter notre corpus « allemand ». Nous ne pouvons prétendre travailler sur le road movie sans réserver une place importante à l'œuvre de Wim Wenders, dont les différentes productions, tout au long de sa carrière, ont permis au genre cinématographique d'explorer de nouvelles directions – témoignant notamment de sa grande malléabilité et de sa capacité à s'adapter à de nouveaux contextes culturels. C'est la raison pour laquelle nous accorderons une grande attention à deux films de jeunesse du réalisateur, à la fois par intérêt personnel et en raison de la richesse du propos qui y est développé : nous voulons parler d'*Alice in den Städten* (1974) et d'*Im Lauf der Zeit* (1976), les premier et dernier volets de sa trilogie de l'errance. Ces deux œuvres feront chacune l'objet d'un long commentaire et nous permettront d'évoquer spécifiquement les problématiques liées à la culture allemande. Il sera également accordé une place importante à *Paris, Texas* (1984) en raison de sa richesse symbolique. Nous aurons par ailleurs l'occasion d'embrasser du

regard ses autres films de la route : *Falsche Bewegung* (1975), deuxième volet de la trilogie et sorte d'adaptation du Bildungsroman, mais également, *Bis ans Ender der Welt* (1991), *Lisbon Story* (1994) ainsi que *Don't Come Knocking* (2005), son dernier road movie en date. Il nous semble en effet pertinent de considérer son œuvre de la route comme un tout, compte-tenu des nombreuses passerelles érigées par Wenders entre ses différents opus.

Le cinéma de Wenders est par ailleurs à mettre en relation avec la littérature de l'autrichien Peter Handke, son collaborateur de longue date, et il nous semble que ces deux œuvres doivent être étudiées de concert : en raison tout d'abord de cet intérêt commun qu'ont les deux artistes pour le thème de l'errance ; en raison également des nombreuses collaborations survenues entre les deux hommes ; en raison, enfin, des correspondances possibles entre littérature et cinéma, puisque les textes de Handke ont pu servir de base aux films réalisés par Wenders : en effet, c'est ensemble qu'ils donnent naissance à *Falsche Bewegung*, Handke ayant signé l'adaptation du *Wilhelm Meister* de Goethe pour l'écran. C'est pourquoi nous nous proposons de consacrer une partie de notre travail à *Par une nuit obscure je sortis de ma maison tranquille*, un road novel de l'auteur autrichien dont l'intérêt réside principalement dans son rapport à un roman de Chrétien de Troyes, *Yvain ou le chevalier au lion*, qui en vient à constituer un hypotexte. Comme pour *Continental Drift*, nous verrons que l'articulation au sein d'une même entité de ces deux œuvres littéraires permet de mettre au jour l'une des propriétés fondamentales à nos yeux du récit de la route.

Signalons enfin que, à des fins de comparaison et dans le but de faire surgir avec plus d'acuité les spécificités du road novel et du road movie, nous serons amené à évoquer d'autres œuvres de l'errance représentatives de différents courants : *Le conte du Graal* de Chrétien de Troyes pour le roman de chevalerie, *La vie de Lazarillo de Tormes* (1554) pour le récit picaresque, *Les années d'apprentissage de Willhelme Meister* de Goethe (1795) pour le Bildungsroman, mais peut-être avant tout *The Grapes of Wrath*, de Steinbeck et son adaptation à l'écran par John Ford, en raison de son appartenance aux deux médias considérés mais surtout à cause de sa grande proximité avec les œuvres à l'étude. C'est en

effet à partir de l'analyse de ce monument de la littérature et du cinéma américains qu'il nous sera donné de mettre en évidence quelques-unes des propriétés fondamentales du récit de la route.

Au détour de cet inventaire, nous constatons que, quoiqu'emplématiques de différentes traditions, toutes les œuvres précitées sont marquées par la prédominance du chronotope de la route, autour duquel elles se structurent. Il s'agira donc, dans un premier temps, d'analyser la façon dont s'exprime le chronotope de la route dans le road novel et le road movie et de mesurer l'évolution de son rôle et des modalités de son expression depuis ses manifestations dans d'autres récits d'errance.