

Vers la détermination du récit de la route

Le road novel et le road movie, quoique appartenant à deux sphères médiatiques différentes, présentent un certain nombre de points de convergence et pourraient à ce titre constituer les versions littéraire et cinématographique d'une même expression – le récit de la route – dont il reste encore à cerner les principales caractéristiques. Pourtant, il existe encore peu d'études s'efforçant d'embrasser d'un seul regard un corpus mixte d'œuvres de l'errance, et ceci tient sans doute aux difficultés méthodologiques induites par un tel projet. Pour parvenir à déterminer les propriétés de l'ensemble intermédial que nous avons défini, il s'agirait alors de trouver une approche convenant à la fois à un objet romanesque et filmique. À cet égard, l'examen des différentes recherches produites sur le road novel ou sur le road movie ne nous apporte pas de réponse satisfaisante : bien plus, certains raccourcis ou amalgames se font jour, et si le récit de la route est souvent présenté sous tous ses aspects, peu d'efforts sont réellement entrepris par les différents auteurs pour le distinguer d'autres formes artistiques reposant elles aussi sur la relation d'une errance. Il nous reviendrait alors de chercher à dissiper cette confusion, au moyen, notamment, d'une analyse comparative. Pour ce faire, nous proposons de recourir à un concept issu de la théorie de Bakhtine : celui de chronotope, qui, s'il a initialement été développé dans le domaine de la littérature, a pour avantage de s'appliquer également au champ cinématographique. Dans son principe, l'analyse chronotopique consiste en l'étude des relations spatio-temporelles à l'œuvre dans un récit. Or, nous allons voir que cette approche semble particulièrement adaptée à un objet d'étude reposant justement sur l'exaltation des grands paysages et la représentation d'un voyage en anamnèse.

I. Pour une étude conjointe du road novel et du road movie

Il existe encore peu d'études abordant de front les questions du road novel et du road movie : nous relevons seulement à ce jour l'existence de deux projets de ce type, dont il

sera question ultérieurement. Or, en dépit d'inévitables obstacles méthodologiques, il nous semble pourtant productif et pertinent de procéder à une étude conjointe en raison notamment des nombreuses passerelles susceptibles d'être érigées entre les deux formes.

A. Un rapport de proximité

Plusieurs éléments nous permettent de comprendre le road novel et le road movie comme les versants littéraire et cinématographique d'une même catégorie de récit. La dénomination parallèle qui semble de mise depuis quelques années constitue sans aucun doute le premier indice d'une forme de gémellité qui dépasserait les frontières médiatiques.

1. La question de la dénomination

L'expansion de ces deux appellations calquées sur le même modèle constitue à nos yeux un excellent indice de ce lien de parenté unissant le road novel et le road movie. De fait, avant de se stabiliser, l'expression « road movie » a été précédée par une myriade de formulations qui n'ont pas connu la même postérité et qui se sont progressivement effacées au profit de la dernière. Si nous passons en revue les différentes critiques publiées à l'époque de l'apparition de ce nouveau phénomène cinématographique, nous constatons qu'il est question de « la forme de la ballade populaire¹¹ » ; que *Two Lane Blacktop* est assimilé à « une histoire de “hot cars”¹² » ou encore que Monte Hellman parle de la création d'une forme qu'il baptise « road picture¹³ ». Les flottements de la graphie traduisent les mêmes hésitations : sans être exhaustif, signalons simplement l'existence de *road movie* en italiques¹⁴, road-movie avec un trait d'union¹⁵, ou encore « road-movie »

¹¹ « Le film emprunte la forme de la ballade populaire, comme *Bonnie* ». Critique d'*Alice's Restaurant* d'Arthur Penn, *Cahiers du cinéma*, n° 219, avril 1970, p. 64.

¹² Au sujet du film *The Wild Ride* : « C'était une histoire de “hot cars”. » Entrevue de Monte Hellman par Michel Ciment, *Positif*, n° 150, mai 1973, p. 54.

¹³ Voir plus haut, entrevue avec Monte Hellman, *Sight and Sound*, vol. 40, n° 1, hiver 1970-1971, p. 37.

¹⁴ « D'où ce redépart incessant des *road movies* que Wenders adore tant et qu'il paraphrase à sa manière : *Easy Rider*, *Les raisins de la colère*, etc. » Robert Benayoun, « Alice et le magicien », *Le Point*, 13 juin 1977.

¹⁵ « Un road-movie singulier en forme de poème. » O. B., « Des amants terribles... et seuls au monde », *La Tribune*, 30 juin 1999.

avec trait d'union et guillemets¹⁶. La transcription road movie, sans majuscules ou effets de soulignement, que l'on retrouve communément aujourd'hui¹⁷ traduit l'acceptation du vocable anglais dans le langage courant, au même titre que le mot western en son temps.

Un phénomène similaire est observable en littérature, et ce n'est que très récemment que le terme « road novel » a fini par s'imposer, au détriment de *road book*, que l'on retrouve encore dans l'ouvrage de Jean Morency publié en 2006¹⁸. Autre exemple de dénomination alternative : *Les faux fuyants* de Monique LaRue est qualifié par ses éditeurs de « road-livre ». On rencontre même encore aujourd'hui, certes en dehors du milieu universitaire, une forme d'amalgame entre le roman de la route et le road movie. Ainsi par exemple, la version française de *The English Major* de Jim Harrison (2008) comporte, en quatrième de couverture, un extrait d'une critique publiée dans *L'Express*, qui fait du road novel « Un road-movie rugissant¹⁹ ». Au-delà de l'absurdité manifeste de ce commentaire, qui met sur un pied d'égalité des expressions médiatiques différentes, la formule a pour vertu de donner à voir tout ce qui rassemble ces traditions littéraire et cinématographique.

L'adoption généralisée, que ce soit dans le monde de la recherche ou dans le milieu de la critique, des expressions symétriques road novel et road movie devient révélatrice des liens de parentés unissant ces deux formes et viendrait justifier en quelque sorte leur étude conjointe. Nous allons voir que cette proximité nominale se fait le reflet de liens beaucoup plus ténus : road novel et road movie voient en effet le jour dans un contexte culturel et historique comparable, ce qui achève de sceller leur union.

¹⁶ « Les westerns ou les “road-movies” sont en général rassurants. Je ne voulais pas faire un film rassurant. » Entrevue de Wenders, réalisée par Albert Cervoni, *France nouvelle*, 14 juin 1976, p. 39-41.

¹⁷ Elle est par exemple officialisée dans le dictionnaire des genres de Vincent Pinel, *Écoles, genres et mouvements au cinéma*, Paris, Larousse, 2000.

¹⁸ « [...] le roman québécois a emprunté à un genre américain particulier, celui du road book. » Jean Morency, *Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec*, dans Jean Morency, Jeannette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Terre Américaine », 2006, p. 6.

¹⁹ Jim Harrison, *Une odyssée américaine*, trad. Brice Mathieussent, Éditions Flammarion, coll. « J'ai lu », 2009, quatrième de couverture.

2. Appartenance à des contextes comparables

L'apparition du road novel et celle du road movie ne sont pas tout à fait concomitantes : la version littéraire des œuvres de la route devance de presque 20 ans la sortie sur les écrans d'*Easy Rider*, que l'on considère généralement comme le premier road movie de l'histoire du cinéma. Cependant, l'un et l'autre se développent dans des contextes relativement similaires. Sans tracer de la période d'émergence du récit de la route un portrait détaillé (d'autres auteurs tels que Laderman se sont déjà livrés à l'exercice), notons simplement que la forme en question se développe aux États-Unis au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (*On the Road* a été rédigé en 1951). Le road novel et le road movie à sa suite s'inscrivent ainsi dans un contexte de postmodernité marqué par une forme de désenchantement et par une perte de repères possiblement à l'origine de l'errance infinie de ces vagabonds d'un genre nouveau. Laderman précise en effet : « Some critics have suggested that the road movie's contemporary proliferation is symptomatic of postmodern anxiety and restlessness²⁰. » De fait, nous allons voir que cette période d'après-guerre apporte son lot de questionnements existentiels, le nomadisme des personnages se faisant en quelque sorte le reflet de leurs errements métaphysiques.

Road novel et road movie se présentent également comme les fruits de la civilisation automobile telle qu'elle transparaît aux États-Unis à partir des années 1950. Si le chemin de fer demeure fortement associé au western dans l'imaginaire collectif, nous pouvons considérer avec Laderman que la route asphaltée est quant à elle intimement reliée à l'histoire du récit de la route, et bien plus, qu'elle en constitue la condition d'émergence : « The mass automobile culture and interstate highways of the 1950s, écrit-il, beckon both suburbia and bohemia. [This tendency] provide[s] a social and cinematic parentage for the birth of the road movie²¹. » Effectivement, la liberté de parcours exaltée dans le road novel et le road movie n'est rendue possible que par la création de ces infrastructures qui facilitent la traversée du continent. La construction d'une route est liée à un acte de

²⁰David Laderman, *Driving Visions. Exploring the Road Movie*, Austin, University of Texas Press, 2002, p. 4.

²¹*Ibid.*, p. 42.

violence originel : elle « brise un ordre naturel²² » en s'insinuant dans le paysage, et l'on peut dire qu'elle répond avant tout à des intentions d'ordre politique et stratégique : « La question du tracé routier, écrit André Guillerme, est d'abord une préoccupation militaire : la conquête d'un territoire ne se fait pas au hasard et l'itinéraire choisi par l'armée peut jouer le premier rôle²³. » La composition du réseau routier américain s'inscrit dans ces considérations tactiques, et sa réalisation s'effectue en plusieurs étapes, à travers la signature d'une succession de lois fédérales. La première d'entre elles, le Federal Aid Road Act, est promulguée en 1916 sous la présidence de Wilson. Si le réseau est avant tout construit sous le prétexte de faciliter la distribution du courrier en désenclavant les zones les plus reculées, l'aspect militaire du projet n'en est pas moins mis de l'avant. Cette phase initiale de l'aménagement d'infrastructures à l'échelle du continent est prolongée par la signature du Federal Aid Highway Act (ou Phipps Act) en 1921, puis par la confection, l'année suivante, de la première carte topographique des États-Unis, plus connue sous l'appellation de « Pershing Map » en référence à son artisan, le Général John J. Pershing. C'est enfin le National System of Interstate and Defense Highways, mis en place sous l'impulsion d'Eisenhower dans les années 1950, qui permet de parachever la construction du réseau routier américain et de lui donner la configuration que nous lui connaissons aujourd'hui. Le National Highway Act, qui donne naissance à l'Interstate Highway, est signé en 1956 ; il prévoit le développement et la consolidation d'un réseau comportant à ce jour plus de 75 000 kilomètres de voies. Le projet d'extension des routes trouve toute sa pertinence dans ce contexte de Guerre Froide, alors que plane une menace diffuse sur le continent. Laderman rappelle en effet les explications avancées à l'époque par l'administration Eisenhower pour justifier la réalisation de ces travaux d'envergure :

Another more intriguing way the president and his commission sold the new interstate highway project to the American public was by linking it with Cold War ideology. According to this ideology, the plausible threats of atomic warfare and

²² Odon Vallet, « Le routard et la routine », *Cahiers de Médiologie*, n° 2 « Qu'est-ce qu'une route ? », 2^e semestre 1996, p. 33-35, ici p. 33.

²³ André Guillerme, « Chemins, routes, autoroutes », *Ibid.*, p. 117-129, ici p. 118.

Communist invasion necessitated these new highways, so as to facilitate the mass evacuations and military mobilizations required to defend the country²⁴.

Là encore, il s'agit, par la construction de ce réseau, de garantir la cohésion de la nation tout en créant des voies destinées à favoriser la circulation de l'armée et des populations en cas d'invasion ou de menace atomique. Au fil des décennies, les États-Unis se sont donc dotés d'infrastructures permettant d'assurer leur défense, avant de devenir l'instrument d'un tourisme de masse. Lorsqu'apparaît le road movie à la fin des années 1960, le maillage routier américain comporte déjà 40 000 miles de voies²⁵ et connaît presque déjà sa forme actuelle, à un moment où les menaces de conflit sur le territoire s'estompent distinctement (à partir de 1968, et jusqu'en 1975, on parle en effet d'une détente dans les relations soviéto-américaines, avec la signature d'un traité de non-prolifération nucléaire). D'une certaine manière, nous pourrions considérer la route asphaltée comme un instrument de conquête qui aurait perdu, dans le road movie, ses fonctions premières (dans la mesure où les personnages mènent une quête individuelle), mais qui continue cependant d'inscrire la marque du pouvoir sur le territoire – car la présence de la route asphaltée affecte indéniablement le paysage et conditionne le regard du voyageur. En ce sens, la rébellion des héros de la route, dont la plupart des critiques considèrent qu'elle constitue un élément fondateur du road novel et du road movie, s'en trouve considérablement édulcorée.

Enfin, signalons que road novel et road movie s'incrinvent chacun dans un mouvement de contre-culture. *On the Road* se rattache à la Beat Generation dont il constitue l'un des manifestes. Le mouvement Beat se développe au tournant des années 1950 autour des figures emblématiques de Jack Kerouac, Allen Ginsberg ou encore William Burroughs, et rassemble à sa suite une jeunesse hédoniste éprise de liberté. Alain Dister, qui consacre un ouvrage à la question, décrit dans les grandes lignes l'attitude adoptée par ses adeptes :

Un mouvement est en marche, en rupture avec la société traditionnelle. On fait l'éloge de la paresse et de la désobéissance civile. [...] La Beat Generation veut se

²⁴ David Laderman, *Driving Visions*, p. 39 (il rapporte les propos de Tom Lewis, *Divided Highways*).

²⁵ *Ibid.*

dresser face à la bêtise, à la brutalité, à la cupidité du monde. Elle manifeste, dans ses poèmes, mais aussi dans son attitude, son refus de la consommation obligatoire et forcée, de la course au pouvoir et à l'argent [...] ²⁶.

Le mouvement se politise au milieu des années 1960, en réaction à la guerre du Viêt Nam, mais devant l'épuisement puis la disparition de quelques-uns de ses membres fondateurs (Neal Cassady meurt en 1968 et Kerouac en 1969), il laisse progressivement la place au mouvement hippie apparu quelques années auparavant et qui en reprend la plupart des principes. *Easy Rider* s'inscrit doublement dans cette contre-culture, à la fois en raison des propos qui y sont développés (les personnages sont de jeunes marginaux qui s'adonnent aux paradis artificiels et à une sexualité sans tabous), mais aussi par son mode de production indépendant – le film est en effet réalisé pour un budget très modeste, et certaines séquences (celle du carnaval de la Nouvelle-Orléans par exemple) sont tournées en équipe réduite, presque en amateur. On perçoit dans ce geste la volonté des jeunes cinéastes, Hopper et Fonda, d'affirmer leur originalité et leur autonomie dans un paysage cinématographique largement dominé par le système hollywoodien. Ainsi, à quelque 20 ans d'écart, le road novel et le road movie semblent émerger d'un même effort d'opposition à une société jugée trop conformiste. De fait, le thème de la rébellion devient, aux yeux des différents critiques, l'un des principes fondateurs du récit de la route.

3. Des éléments de définition semblables

Si nous passons en revue les divers éléments de définition mis en évidence par les chercheurs qui se consacrent au récit de la route, nous identifions certaines constantes qui permettent d'affirmer l'existence d'un lien de parenté appuyé entre les deux formes. Partout, la question de la rébellion survient au premier plan et finit par constituer l'élément fondamental du récit de la route aux yeux du plus grand nombre. Ainsi, Morris Dickstein relie le road novel à une fonction de subversion, comme en témoigne le titre du chapitre

²⁶ Alain Dister, *La Beat Generation. La révolution hallucinée*, Paris, Gallimard, 1997, p. 45.

qu'il consacre à cette littérature : « On and Off the Road : the Outsider as Young Rebel ». Plus loin, il expose l'importance du roman de Kerouac en termes de contestation sociale :

The genius of *On the Road* was to attach the new restlessness to the classic American mythology of the road, and to use it to express a subversive set of values – exuberance, energy, spirituality, intensity, improvisation – that would challenge the suburban and corporate conservatism of the 1950's²⁷.

Pour Laderman, le road movie s'articule plus précisément autour d'une tension entre rébellion et conformisme, et c'est d'ailleurs cette approche qui guide l'auteur tout au long de sa démarche, comme il s'en explique ici : « However, the argument driving this book is that the road movie's generic core is constituted more precisely by a tension between rebellion and conformity²⁸. » Cette relation ambivalente est susceptible de se manifester au sein d'une œuvre unique (dans *Five Easy Pieces*, le personnage incarné par Jack Nicholson hésite entre le milieu bourgeois d'où il est issu et le monde ouvrier où il ne trouve pas réellement sa place), mais affecte également l'histoire du genre dans son ensemble, puisque après des débuts marqués par un radicalisme appuyé, le road movie semble prendre un virage conservateur à partir des années 1980, notamment par l'intermédiaire d'un retour vers des valeurs familiales. L'auteur observe à propos de *Wild at Heart* :

This brings us to one terribly significant aspect of *Wild at Heart's* conservative revision of the road movie : namely, that Sailor and Lulu (sic) are running from the gangsters (though he is initially coded as a criminal). To achieve their dream of happiness (stability and conformity), they must escape the hit men Marietta has set on them. Like other postmodern road movies, the driver is trying to get back to mainstream society, not away from or beyond it²⁹.

Mais nous pouvons tout aussi bien formuler ce type de commentaire à l'endroit de films tels que *Raising Arizona*, *Drugstore Cow-Boy* ou encore *Natural Born Killer* qui traduisent sans doute une évolution de la mentalité américaine à partir des années Reagan.

²⁷ Morris Dickstein, *Leopards in the temple. The transformation of American Fiction – 1945-1970*, Cambridge, Harvard University Press, 2002, p. 96.

²⁸ David Laderman, *Driving Visions*, p. 19-20.

²⁹ *Ibid.*, p. 168.

En dehors de (ou concomitamment à) cet aspect subversif, le récit de la route en littérature comme au cinéma se caractérise par la présence d'une quête identitaire, qui devient sans doute la marque d'une inscription de la forme dans la postmodernité. Les personnages représentés semblent aux prises avec des questionnements existentiels qui les empêchent de trouver leur place au sein d'une société normative (comme en témoigne par exemple l'accueil réservé par les *rednecks* aux protagonistes d'*Easy Rider*). Cette dimension identitaire se renforce avec l'apparition aux quatre coins du monde de road movies que Walter Moser³⁰ qualifierait d'interculturels et qui embrassent différents questionnements : les minorités ethniques ou sexuelles sont alors mises au premier plan, ce qui donne matière à de nouvelles réflexions. Ainsi, un film comme *Thelma and Louise* (1991) repositionne le genre cinématographique dans une optique féministe ; *Priscilla Queen of the Desert* (1994) met en scène un trio de drag queens, quand *Get on the Bus* de Spike Lee (1996) aborde la condition des Noirs au sein de la société américaine. En littérature, les road novels québécois, auxquels Morency et ses collaborateurs consacrent un ouvrage complet, se font les vecteurs d'une affirmation nationale, en même temps qu'ils traduisent une forme d'américanisation du paysage culturel franco-canadien :

En apparence, le phénomène du roman de la route pourrait sembler illustrer le processus d'américanisation de la société québécoise [...]. Les romanciers québécois [...] ont donc emprunté de manière ouverte et délibérée, et non pas passive, à des formes d'expression véhiculées par l'appareil culturel états-unien. Mais ce faisant, ils ont adapté ces formes à leur sensibilité particulière. Ils sont ainsi parvenus à conjuguer, positivement, leur américanité et leur québécoité³¹.

La forme du récit de la route semble ainsi avoir été privilégiée afin d'exprimer les préoccupations identitaires qui affectent le Québec, notamment dans son rapport à la culture anglophone. Ce sont donc les mêmes thèmes et questionnements qui semblent habiter les différentes variantes du road novel et du road movie, ce qui tend là encore à confirmer la parenté entre ces deux formes relevant pourtant d'expressions médiatiques

³⁰ Walter Moser, *CiNéMAS*, vol. 18, n^{os} 2-3, « Le road movie interculturel », printemps 2008.

³¹ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 32.

différentes. Mais au-delà d'une proximité certaine, on observe un jeu d'influences réciproques entre les versions littéraire et cinématographique du récit de la route, ce qui renforce notre conviction selon laquelle ils ne peuvent être pensés séparément.

4. Un jeu d'influences réciproques

S'il apparaît officiellement en littérature avec l'écriture puis la publication, au cours des années 1950, d'*On the Road*, le récit de la route ne s'en trouve pas moins au confluent de sources d'inspiration intermédiaires. Il ne sera pas question ici de l'influence exercée par les œuvres picturales d'un Edward Hopper ou les photographies d'artistes tels que Walker Evans ou Robert Frank sur l'imagerie du récit de la route (ce sujet est largement développé dans les travaux d'Anne Hurault-Paupe ou de Danièle Méaux³²) mais plutôt d'un ensemble de références cinématographiques qui alimentent l'univers de Kerouac. Dean est ainsi couramment dépeint comme une sorte de héros de western et même assimilé à Gene Autry³³ ; la première rencontre de Sal avec Terry le ramène au souvenir d'un film de Preston Sturges, *Sullivan's Travels*, qui, en raison du sujet qu'il développe et de la forme qu'il adopte, annonce en quelque sorte l'émergence du road movie³⁴. Il est également fait mention de routes telles qu'elles sont représentées dans un autre film, *The Mark of Zorro*³⁵. Les souvenirs de ces années d'errance que Sal couche sur le papier semblent ainsi entièrement modelés par une succession d'impressions collectées au cinéma³⁶.

De la même manière, lorsque les premiers road movies sortent sur les écrans, ils sont d'emblée mis en relation avec cette nouvelle littérature de la route instaurée par Kerouac.

³² Anne Hurault-Paupe « Edward Hopper et le Road Movie », dans Dominique Sipièrre et Alain J.-J. Cohen (dir.), *Les autres arts dans l'art du cinéma*, Rennes, Les Presses universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2007 ; Danièle Méaux, *Voyages de photographes*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009.

³³ « My first impression of Dean was of a young Gene Autry. » Jack Kerouac, *On the Road*, Londres, Penguin Books, 1976, p. 2.

³⁴ « The bus arrived in Hollywood. In the gray, dirty dawn, like the dawn when Joel McCrea met Veronica Lake in a diner, in the picture *Sullivan's Travels*, she slept in my lap. » *Ibid.*, p. 83.

³⁵ « Then it was a fast walk along a silvery, dusty road beneath inky trees of California – a road like in *The Mark of Zorro* and a road like all the roads you see in Western B movies. » *Ibid.*, p. 64-65.

³⁶ D'ailleurs, Kerouac envisage l'adaptation cinématographique de son récit avec Brando dans le rôle de Dean.

Ainsi en témoigne ce commentaire émis par un critique au moment de la sortie d'*Im Lauf der Zeit* : « Sur ce point, des films américains comme *Easy Rider* ou *L'Épouvantail*, dans le sillage d'une littérature comme celle de Kerouac, ont dit bien des choses³⁷. » Toujours au sujet du film de Wenders, Alain Rémond formule une remarque du même ordre : « Sur la route, pareils à Jack Kerouac, ils fredonnent constamment des mélodies américaines³⁸. » Road novel et road movie deviennent ainsi inséparables dans l'imaginaire collectif, et quoique la naissance de ces deux formes se soit réalisée « en différé », nous pouvons considérer qu'elles participent d'un même mouvement artistique.

Il semble donc difficile d'aborder le récit de la route en littérature en faisant l'impasse sur sa version cinématographique, et réciproquement. De fait, sans produire d'études conjointes à proprement parler, la plupart des ouvrages universitaires portant sur le road novel ou le road movie ne manquent pas d'évoquer les œuvres représentatives de l'autre média en question. Ainsi, parmi les monographies consacrées au road movie, *Driving Visions* de Laderman est celle qui développe le plus nettement le lien du genre cinématographique à la littérature. L'auteur recompose, dans un chapitre inaugural, une généalogie des grands textes de l'errance ayant pu exercer une influence déterminante sur la formation du road movie. L'auteur termine son exposé par l'évocation de récits américains contemporains, que nous tenons pour des romans de la route – comme *Americana* (1971) de Don DeLillo ou encore *Going Native* (1994) de Stephen Wright – et à ce stade de son développement, il recourt à l'expression « road novel » à trois reprises : « While still deploying the journey as cultural critique, contemporary American road novels generally devote more romantic attention to the highway and automobile³⁹ » ou encore : « [...] Stephen King has contributed significantly to the road novel as horror story », et plus loin : « Despite a predominant obsession with violence, modern road novels still serve the

³⁷ J.-L. B., critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Le nouvel observateur*, 7 juin 1976.

³⁸ Alain Rémond, critique d'*Im Lauf der Zeit*, *Télérama*, 26 mai 1976.

³⁹ David Laderman, *Driving Visions*, p. 8-9.

yearning for discovery and social commentary [...]»⁴⁰. » Cependant, quoique pris en considération par Laderman, le road novel demeure un élément très accessoire dans l'ensemble de sa démarche et son ouvrage ne constitue pas pour autant une étude conjointe à proprement parler : tout d'abord, l'évocation de cette forme romanesque apparaît ici davantage comme une mise en contexte – un « détour⁴¹ », pour reprendre l'expression de l'auteur – que comme une véritable tentative d'analyse comparée : l'objet littéraire est rapidement évacué de l'étude, et à l'exception d'allusions éparées à *On the Road*⁴², dont on rappelle périodiquement le rôle dans la constitution du road movie, l'essentiel de l'ouvrage repose sur une présentation chronologique des films les plus représentatifs de l'évolution du genre. Et surtout, il subsiste une certaine ambigüité autour du terme tel qu'il est mobilisé par l'auteur, comme en témoigne l'apposition d'adjectifs (« contemporary » ; « modern »), qui tendent à faire du road novel une appellation générique embrassant les récits d'errance dans leur ensemble. La mention du road novel permet donc de mettre en lumière les conditions d'apparition du road movie, mais ne participe pas réellement de l'argumentation.

De la même manière, il arrive que certains ouvrages traitant du roman de la route convoquent le souvenir du road movie afin d'introduire leur objet d'étude. Ainsi, dès le début de son article consacré aux formes québécoises du road novel, Morency pose un lien de parenté entre littérature et cinéma : « le roman de la route québécois, écrit-il, apparaît un peu comme l'équivalent, sur le plan littéraire, du *road movie*, du moins tel qu'il est pratiqué au Québec⁴³. » Puis l'auteur affecte la première section de son texte à la présentation du genre cinématographique, dont il énonce les caractéristiques principales. Là encore, il s'agit pour Morency de mettre en évidence certains éléments contextuels afin de parvenir à cerner au plus près le roman de la route. Mais la piste cinématographique est vite évacuée au profit

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

⁴¹ « Let us begin our exploration of what makes a road movie with a detour, through the journey narrative in literature. » *Ibid.*, p. 6.

⁴² Par exemple : « In this sense, *Easy Rider* has strong affinities with *On the Road*, and may be seen as a loose film version of the novel. » *Ibid.*, p. 66.

⁴³ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.

d'une étude de quelques road novels représentatifs du patrimoine québécois. Ainsi, sans constituer une étude conjointe à proprement parler, le texte de Morency laisse entrevoir la nécessité d'aborder de front le road novel et le road movie.

Ce rapide tour d'horizon nous a ainsi permis d'établir l'existence d'une parenté certaine entre road novel et road movie, et à ce titre, il nous semble tout à fait pertinent d'envisager l'étude conjointe de ces deux formes. Cependant, leur appartenance à des sphères médiatiques différentes suscite un certain nombre de difficultés d'ordre méthodologique et lexical : en effet, est-il possible de mettre sur un pied d'égalité des œuvres relevant de moyens d'expression différents ? Et à quelles conditions serions-nous en mesure de mener de front l'étude d'œuvres scripturales et filmiques ? Pourrions-nous, enfin, envisager l'existence d'un genre intermédial de la route ?

B. Les conditions d'une étude conjointe : introduction du récit de la route

L'analyse du road movie s'inscrit apparemment dans le domaine des études génériques, et ce, même si ce récit cinématographique de la route tend à remettre en question la notion même de genre (certes, en raison de sa naissance en marge des grands studios, mais également en raison de son caractère extrêmement protéiforme – nous renvoyons à ce sujet au dernier chapitre du mémoire de Philippe Gajan, dans lequel l'auteur en vient à considérer le road movie comme un non-genre⁴⁴). La classification générique au cinéma pourrait se définir, selon Raphaëlle Moine, comme « une catégorie empirique, servant à nommer, distinguer et classer des œuvres, et censée rendre compte d'un ensemble de ressemblances formelles et thématiques entre elles⁴⁵. » Il s'agit donc à la fois d'une

⁴⁴ « Donc, en terme de construction dramatique, le *road-movie*, s'il semble s'offrir comme une adéquation du fond et de la forme, errance des personnages, errance du récit, par là-même résiste à toute tentative de normalisation. À l'instar de la pensée postmoderne, le genre *road-movie* mettrait en scène les germes de la négation du genre, comme ceux de la négation des mythes. En suivant cette logique, on pourrait être à même de proposer le paradoxe suivant : le genre *road-movie* est un non-genre ! » Philippe Gajan, *Le road-movie : l'espace de l'errance dans le cinéma américain contemporain*, Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.) en études cinématographiques, Université de Montréal, novembre 1999, p. 67.

⁴⁵ Raphaëlle Moine, *Les genres du cinéma*, p. 10.

catégorie de la production, habituellement générée par le système hollywoodien, et d'une catégorie de la réception, puisque l'appartenance d'un film à un genre bien défini détermine chez le public un horizon d'attente qui peut être ou non actualisé. Or, la notion de genre en vient à recouvrir des significations fort différentes en littérature, ce qui empêche d'envisager l'existence d'un genre intermédial de la route à proprement parler. En effet, le terme « genre » se révèle extrêmement problématique en ce qu'il renvoie à deux systèmes distincts : à la suite d'Aristote, il permet tout d'abord de désigner les trois modalités d'énonciation que sont le drame, la poésie et l'épopée. Mais il peut également, par extension, servir à déterminer les différentes sous-catégories de l'une ou l'autre modalité identifiée – ce qui donne lieu à une certaine confusion, comme le décrit Vietör :

Dans le débat scientifique qui s'est instauré, au cours de la dernière décennie, sur les rapports des genres littéraires entre eux, le concept de « genre » n'a pas un emploi aussi unifié qu'il le faudrait pour qu'on progresse enfin sur ce terrain difficile. Ainsi, l'on parle de l'épopée, de la poésie lyrique et du drame comme des trois *genres*, et, en même temps, la nouvelle, la comédie et l'ode sont aussi appelées des *genres*. Un seul concept doit donc embrasser deux sortes de choses différentes⁴⁶.

Ainsi, le road novel, au titre de récit, pourrait tenir du genre épique, mais en viendrait par la même occasion à constituer une sorte de sous-catégorie du genre romanesque. De fait, nous observons les traces de cette incohérence dans les ouvrages dévolus au roman de la route, notamment dans le texte de Morency : il y est question, tour à tour, d'un « sous-genre romanesque⁴⁷ », ou du « genre du roman de la route⁴⁸ ». Le flottement lexical entourant le terme « genre » nous semble ainsi source de difficultés méthodologiques.

Dans les recherches rédigées en anglais, nous observons d'un texte à l'autre une errance terminologique d'un ordre quelque peu différent. Ainsi par exemple, Ronald Primeau parle de « road genre » afin d'évoquer le récit de la route. Le terme y est

⁴⁶ K. Vietör, « L'histoire des genres littéraires », cité dans Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Éditions Hachette, 1992, p. 23.

⁴⁷ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec », p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 20.

explicitement rattaché au domaine littéraire, puisque l'auteur propose de son objet d'étude la définition suivante : « American road narratives are fiction and nonfiction books [...]. The road genre is the pattern in which this mode of discovery takes shape, an artistic rendering of life on the highway⁴⁹. » L'expression « road genre » renvoie cependant à une tout autre réalité sous la plume de Katie Mills (dont nous parlerons plus longuement dans la prochaine section). Elle regroupe en effet des œuvres relevant de médias différents, comme elle s'en explique dans les pages d'introduction de son ouvrage : « We shall survey here how writers and directors who want to foreground their autonomy and mobility use the road genre to proclaim an emancipation in social relations [...]. » Et plus loin, elle ajoute : « This overview provides the road map for my methods in the following chapters, which will move decade by decade through the evolution of the novels, films and television shows in order to demonstrate that the modern American road story is a multimedia genre [...]⁵⁰. » Cependant, si l'auteure envisage de rassembler sous une même appellation des objets d'étude relevant de médias différents – ce qui constitue une innovation des plus intéressantes – elle ne procède pas réellement à l'élaboration d'une méthodologie permettant d'embrasser un corpus hétérogène, et « juxtapose », en fin de compte, les analyses littéraires et cinématographiques (nous y reviendrons). Ainsi, devant l'extrême versatilité du terme « genre » – dans son acception littéraire ou cinématographique, dans sa version française ou sa traduction anglaise, et même d'un auteur à l'autre – il nous semble délicat de recourir à la notion de « genre intermédial » comme le fait Katie Mills, et nous préférons pour notre part envisager le road novel et le road movie sous l'angle du récit.

Dans *Du littéraire au filmique*, André Gaudreault formule le questionnement suivant, qui devient fondamental pour la poursuite de notre recherche : « [...] il convient en effet de se demander à partir de quel moment il peut être question, au cinéma, de récit. Tous les films, quels qu'ils soient, sont-ils narratifs ? Au cinéma, qu'est-ce qui fait, proprement,

⁴⁹ Ronald Primeau, *Romance of the Road*, p. 1.

⁵⁰ Katie Mills, *The Road Story and the Rebel. Moving Through Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University, 2006, p. 3-4.

récit ? Le cinéma est-il d'emblée narratif⁵¹ ? » L'interrogation semble légitime en raison du caractère ambivalent du médium cinématographique : parce que le film montre plutôt qu'il ne raconte, il paraît *a priori* devoir être mis en relation avec le théâtre plutôt qu'avec le roman, ce qui tend à remettre en cause son caractère narratif. Cependant, il a en commun avec le récit scriptural « cette structure en différé qui place le récepteur, ni plus ni moins, devant un fait accompli, par rapport à l'actualisation toujours-déjà en train de se faire de l'acte scénique⁵² ». L'art cinématographique semble ainsi se trouver à la jonction entre deux autres formes dont il partage certaines des caractéristiques :

Le filmique serait un objet narratologique plus complexe que le scriptural et le scénique du fait qu'il résulterait de la combinaison des possibilités narratives de ceux-ci ou, plus précisément, de la fusion des deux modes fondamentaux de la communication narrative : la narration et ce que j'appelle la monstration⁵³.

Pourtant, à l'issue de sa démonstration, Gaudreault en conclut à la relation de proximité qui viendrait unir le récit filmique et le récit scriptural : « Ainsi, en dépit de son homologie avec le récit scénique, le récit filmique est-il rejeté du côté du récit scriptural qui, malgré son continuum de mots certes abstraits, n'est peut-être pas aussi éloigné qu'on le croit généralement de la réalité référentielle⁵⁴. » Parce qu'ils relèvent tous deux du récit, cinéma et roman de la route doivent ainsi pouvoir être abordés de concert. Or, de manière à faciliter l'appréhension d'un objet d'étude mixte, nous nous proposons d'introduire la notion de récit de la route, compris comme l'ensemble intermédial réunissant le road novel et le road movie, et dont il s'agira de rechercher les éléments caractéristiques.

L'analyse conjointe du road novel et du road movie apparaît ainsi non seulement pertinente en raison des multiples passerelles contextuelles ou thématiques susceptibles d'être établies entre les deux formes, mais aussi envisageable, dans la mesure où, quoique appartenant à des médias différents, elles s'inscrivent toutes deux dans le champ du récit.

⁵¹ André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Laval, Les presses de l'université de Laval et Méridiens Klincksieck, 1988, p. 27.

⁵² *Ibid.*, p. 30.

⁵³ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 188.

Cependant, l'exercice de l'analyse conjointe tient encore de la démarche expérimentale, puisqu'à notre connaissance, seuls deux textes s'aventurent à mener de front l'étude du road novel et du road movie.

C. Quelques remarques sur deux études conjointes

Étonnamment, alors que littérature et cinéma de la route présentent d'indéniables affinités, il existe encore très peu d'études embrassant le road movie et le road novel d'un même regard : chaque chercheur demeure généralement dans son champ de spécialisation sans s'aventurer dans les domaines connexes, se privant de ce fait des apports d'une analyse comparée. Nous repérons cependant deux textes qui s'efforcent d'appréhender le récit de la route dans sa globalité. Le premier d'entre eux est un article français, qui étend par ailleurs son analyse à la photographie.

1. Danièle Méaux et Philippe Antoine

Il existe, dans l'ensemble toujours croissant d'ouvrages abordant la question du road novel ou du road movie, une première étude présentant la particularité d'établir des passerelles entre littérature et cinéma par l'intermédiaire de la thématique de la route. Il s'agit d'un article de 1999 que nous devons à la collaboration de Danièle Méaux et de Philippe Antoine. Ce texte, intitulé « *Song of the Open Road. Images de l'Amérique, visages du voyageur* », commence ainsi :

Un pari est à l'origine du propos qui va suivre : il existerait des thèmes, profondément liés à l'expérience humaine [...] qui détermineraient un ensemble d'invariants, à même de s'inscrire au sein de différents moyens d'expression pour les structurer en profondeur. Le déplacement, l'itinérance, pourraient être de ceux-là, si l'on accepte de réduire le vaste territoire de la relation de voyage aux seules œuvres non fictionnelles⁵⁵.

⁵⁵ Danièle Méaux et Philippe Antoine, « *Song of the Open Road. Images de l'Amérique, visages du voyageur* », dans *Littérature et cinéma : Écrire l'image*, CIEREC, St-Étienne, Publications de l'Université de St-Étienne, 1999, p. 169.

Les auteurs posent donc l'errance comme une thématique intermédiaire et établissent par là-même la nécessité de faire éclater les frontières de la recherche, ce qui représente incontestablement une originalité par rapport aux autres textes dévolus à l'étude du road novel ou du road movie. Ils poursuivent : « Cette esthétique du “documentaire” [...] s'affirme en particulier dans des œuvres (littéraires, cinématographiques ou photographiques) qui ont donné à voir, à une époque donnée, une image de l'Amérique, réfléchie par le voyageur qui emprunte ses routes⁵⁶. » Suit alors une analyse comparée de la déclinaison du thème de l'itinérance à partir d'œuvres de la route empruntées à trois différents médias : la première est littéraire (il s'agit d'*On the Road* de Kerouac), la deuxième, cinématographique (le film *Route One/USA* de Robert Kramer, 1989) et la dernière, photographique (le recueil *The Americans* de Robert Frank, publié en 1958). La présentation d'ensemble, très complète et éclairante, permet de mettre au jour les liens existants entre ces diverses créations artistiques, au-delà des spécificités médiatiques qui les distinguent. Ainsi par exemple, les auteurs explorent le mode de la succession (celle des images cinématographiques ; celle des clichés au sein du recueil de Frank ; celle des épisodes récurrents du texte de Kerouac) qui semble s'imposer dans la relation de voyage et renvoyer directement à l'expérience du promeneur. Il s'agit donc ici d'une véritable étude conjointe et à ce titre, cet article constitue pour notre travail un point de référence.

Cependant, un certain nombre d'omissions ou d'imprécisions, dans l'optique de la recherche que nous souhaitons mener, se font jour et invitent à la discussion. Tout d'abord, les auteurs n'identifient jamais explicitement les œuvres étudiées : *On the Road* n'est pas considéré comme un road novel (appellation, il est vrai, encore peu répandue en France au moment de la rédaction de l'article), et si le terme road movie apparaît à une seule occasion dans le corps du texte, c'est exclusivement pour désigner le film de Wenders, *Im Lauf der*

⁵⁶ *Ibid.*

Zeit, auquel il est fait brièvement allusion⁵⁷. Il est pourtant clair que le road movie s'inscrit directement dans le domaine de recherche défini par Danièle Méaux et Philippe Antoine. En témoigne, par exemple, cette référence à *Easy Rider*, qui sert ici de point de comparaison pour le film de Robert Kramer :

Un film comme *Easy Rider* semble à première vue mimer les formes du voyage. Mais la succession des expériences vécues par les deux protagonistes – qui se déroule sur une mode « picaresque » – est dotée d'une orientation d'ensemble qui lie entre eux les phénomènes afin de faire récit. Incontestablement, les personnages agissent, alors que Sal ou Doc vivent ou assistent à des événements⁵⁸.

Il reviendrait donc aux auteurs de situer plus précisément le film *Route One/USA* par rapport au genre cinématographique envisagé : s'agit-il pour eux d'un road movie ? Et dans le cas contraire, sur quoi se fonde la différence ? La question de la fiction et de la non-fiction, qui constitue un enjeu majeur dans l'argumentation générale de l'article, pourrait constituer l'élément de distinction recherché : nous avons vu en effet que dès l'introduction, les auteurs restreignent leur champ d'étude à la forme documentaire. Cependant, la ligne de démarcation entre fiction et non-fiction n'est pas évidente à tracer. Méaux et Antoine reconnaissent ainsi qu'une tension permanente entre les deux modalités se manifeste dans les œuvres sélectionnées (on précise en note : « le corpus des œuvres ici convoquées ne permet pas d'opposer de manière catégorique fiction et non-fiction⁵⁹. »), et dans le film de Kramer en particulier : « Doc est une sorte de relais, d'intermédiaire entre le cinéaste et le monde, ainsi mis à distance. [...] Si cette scénographie énonciative n'est pas sans renvoyer à une dialectique entre fiction et documentaire, la double destination des énoncés sert puissamment l'intention critique⁶⁰. » Inversement, nous constatons que les auteurs assimilent *Im Lauf der Zeit* au road movie (et donc, dans leur acception, à la fiction), alors que le film de Wenders est loin d'être exempt d'une certaine ambivalence : rappelons que

⁵⁷ « Bien que ce road movie retrace un parcours le long de la frontière allemande, certaines stations-services isolées ou un vieux camion faisant office de fast-food ambulant semblent tout droit importés des États-Unis. » *Ibid.* p. 171.

⁵⁸ *Ibid.* p. 173.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 169, note 2.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 176.

le tournage redouble le voyage entrepris par les personnages le long de la frontière est-allemande, et que le script a été remanié jour après jour, comme pour mieux coller à l'expérience directe de la route ; par ailleurs, Wenders affirme dans une entrevue avoir voulu réaliser par ce film un documentaire sur l'état du cinéma en Allemagne⁶¹. De la même manière, *Easy Rider*, quoique davantage ancré dans la fiction, n'en présente pas moins des aspects documentaires, notamment à travers la séquence du carnaval à la Nouvelle-Orléans, tournée sur le vif en super 8. Une distinction entre *Route One/USA* et le road movie qui reposerait sur le rapport entre fiction et non-fiction ne nous semblerait donc pas pertinente, dans la mesure où cette tension se révèle fondamentale pour le genre, et il conviendrait donc de lever l'ambiguïté présente dans le texte.

Dans le même ordre d'idée, on repère également un problème de délimitation temporelle du corpus : les auteurs parlent d'œuvres produites « à une époque donnée » sans jamais énoncer explicitement la période envisagée. Nous remarquons toutefois que les œuvres sélectionnées pour le présent article ramènent inmanquablement au road novel et au road movie, *On the Road* et *Route One/USA* s'inscrivant dans ce même contexte d'après-guerre que nous avons défini préalablement. Cependant, aucune distinction n'est établie avec d'autres œuvres, telles que *The Grapes of Wrath* de Steinbeck, qui pour moitié du moins, s'apparente à un reportage retraçant les migrations d'un certain peuple américain, et dans lequel le voyage et la route occupent le premier plan mais renvoient à d'autres moments de l'histoire du Nouveau Monde. Or, nous cherchons justement à démontrer que l'itinérance telle qu'elle s'exprime dans le road novel et le road movie présente une spécificité, et il nous semble donc primordial d'établir une distinction avec les autres

⁶¹ Wenders admet volontiers le caractère documentaire de son film, dont il dit, au moment de sa sortie, qu'il « pouvait être une sorte de document sur une dépression qu'il y a en ce moment – ou qu'il y a eu l'année dernière – en Allemagne. Je voulais faire un film sur l'état de l'Allemagne au milieu des années 70, sans jamais en faire le sujet du film. Je trouve que c'est comme ça que l'on fait des films documentaires. Les seuls vrais films documentaires que l'on connaisse sur les USA sont ceux de Howard Hawks bien qu'il ne se soit jamais occupé de ça ». Entrevue accordée à Hubert Niogret, *Positif*, n° 187, 1976, p. 28.

formes de récits d'errance qui l'ont précédée. Pourtant, la question semble complètement éludée dans « *Song of the Open Road. Images de l'Amérique, visages du voyageur* ».

Ainsi, l'article de Méaux et de Antoine nous paraît fondamental dans la mesure où il établit la possibilité d'une étude conjointe entre des œuvres de la route appartenant à différents médias, mais comporte encore un certain nombre d'imprécisions qu'il conviendrait de lever dans la perspective d'une détermination des principales caractéristiques du road novel et du road movie.

2. Katie Mills

Plus récemment, la publication d'un ouvrage de Katie Mills fait à son tour voler en éclats les frontières médiatiques qui séparent différents domaines de recherches. *The Road Story and the Rebel*, paru en 2006, propose ainsi une étude interdisciplinaire du « genre de la route », au cinéma, à la télévision et dans la littérature (mais aussi, moindrement, en bande dessinée, dans le jeu vidéo, etc.). Son ambitieux projet s'énonce en ces termes :

Our aim here will not be to define the road genre, articulate a canon, or stay within the disciplinary borders of any academic department, but to trouble all of these concepts – not for the sake of rebellion, but simply because the contemporary road story, as a uniquely postwar and postmodern genre, requires new approaches before its social significance can be fully appreciated⁶².

L'apport de Mills est indéniable en ce qu'il décloisonne la recherche et permet d'énoncer quelques-unes des grandes caractéristiques du récit de la route. Elle aborde ainsi tour à tour différents aspects prégnants, tels que la question du féminisme ou celle des minorités, et permet de fusionner les contributions résultant des différents travaux réalisés indépendamment sur le road novel et sur le road movie. Sa présentation chronologique de même que l'accent mis sur le thème de la rébellion convoquent inmanquablement le souvenir de *Driving Visions* de Laderman, dont elle aurait élargi la portée en incluant dans son corpus des œuvres littéraires, mais également d'autres productions relevant de nouvelles sphères médiatiques, comme la bande dessinée ou le jeu vidéo. « The following

⁶² Katie Mills, *The Road Story and the Rebel*, p. 7.

chapters [...], écrit-elle, will move decade by decade through the evolution of the novels, films, and television shows in order to demonstrate that the modern American road story is a multimedia genre that goes through cycles of rebellion and cooptation that affect all of us⁶³. » Mills met d'ailleurs de l'avant ce lien de filiation, tout en indiquant ce qui distingue sa démarche de celle de son prédécesseur :

[David Laderman's] book seeks to answer the question : « What does it mean to exceed the boundaries, to transgress the limits of American society ? » In contrast, we shall ask a related but qualitatively different question : how does the road story, with its themes of rebellion and transformation, offer certain subcultures at key junctures in American social and technological progress a pretext for revising, remapping, or reimagining the narrative of that group's autonomy and mobility⁶⁴ ?

Mills souhaite ainsi dépoussiérer une théorie du road novel et du road movie vieille d'une quinzaine d'années et dont l'obsolescence se ferait sentir : le cloisonnement disciplinaire constituerait à ses yeux un premier signe d'essoufflement, de même qu'un ensemble de présupposés relayés par les auteurs d'un texte à l'autre, et qui pourtant ne semblent plus d'actualité en 2006 (il en va ainsi de la prétendue domination de la gent masculine et blanche sur le genre, alors que la présence des minorités ethniques et sexuelles se fait de plus en plus pregnante depuis les dernières années). En dépit de ce point de vue novateur que nous faisons nôtre à certains égards, nous regrettons la présence dans le texte de quelques points sujets à discussion.

Nous notons tout d'abord un paradoxe dans la démarche suivie par l'auteure qui, tout en cherchant à lever certaines barrières médiatiques, est encline à poser de nouvelles limitations à sa recherche : elle choisit ainsi de se concentrer exclusivement sur des œuvres américaines (« there simply is not enough space here to consider in any detail the international shape of the road genre⁶⁵. »), ce qui l'amène à évacuer de son argumentation une dimension pourtant fondamentale du récit de la route, dont on sait qu'il est susceptible

⁶³ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 8.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 8.

de s'adapter à différents contextes culturels (nous renvoyons à Moser ou Mazierska et Rascaroli⁶⁶). Or, cette malléabilité du récit de la route participe d'une postmodernité, qu'elle s'efforce justement de mettre de l'avant dans l'ensemble de son travail. Mills semble ainsi se priver d'un élément important dans son développement, et il nous reviendra, lors du choix de notre corpus d'étude, de chercher à rendre compte de cette diversité culturelle inhérente au road novel et au road movie. Par ailleurs, l'auteure se concentre exclusivement sur des œuvres de fiction : « we will focus on fictional texts that have been highly significant as cultural milestones⁶⁷. » Or la ligne de démarcation entre documentaire et fiction, nous l'avons montré plus haut, est extrêmement ténue et devient inopérante dans le cadre d'une étude du récit de la route. Preuve en est : alors qu'Antoine et Méaux classent *On the Road* dans la catégorie documentaire, Mills l'intègre à son argumentation au titre de fiction. Là encore, il n'est peut-être pas pertinent de circonscrire son objet d'étude selon ces considérations, lorsque l'objectif principal de l'ouvrage consiste justement à faire éclater des frontières disciplinaires jugées artificielles et restrictives.

Mais la principale difficulté posée par le texte de Mills repose avant tout sur l'absence d'une méthode d'analyse clairement définie. L'auteure précise qu'une étude s'intéressant à différents médias exige le recours à une méthodologie particulière, qu'elle qualifie d'hybride :

For this task, we rely upon an interdisciplinary, multimedia approach, which runs counter to the lingering tradition of studying genre by scholarly discipline. Because the methods used in this project are hybrid, this chapter will review the well-trodden techniques of each discipline's « road scholarship », then suggest what an « intermediary » approach offers to scholars willing to go off the map⁶⁸.

Cependant, contrairement à ce qui est annoncé, Mills ne définit pas de méthode intermédiaire à proprement parler, mais semble plutôt chercher à entrecroiser les approches déployées dans les différents domaines de recherche (littéraire, cinématographique, etc.) :

⁶⁶ Ewa Mazierska et Laura Rascaroli, *Crossing New Europe. Postmodern Travel and the European Road Movie*, Londres et New York, Wallflower Press, 2006.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 3.