

La fonction narrative de la voiture en tant qu'hétérotopie dans *Par les routes* de Sylvain Prudhomme

Cette étude se propose d'examiner la voiture comme hétérotopie (Foucault 1984 : 46-49) dans le roman de Sylvain Prudhomme, intitulé *Par les routes* à travers une étude énonciative¹ personnage-temps-espace du texte. L'activité première du personnage principal est l'autostop, le rapport de cet autostoppeur aux déplacements en voiture, au fait qu'il soit le plus de fois possible pris par les conducteurs et aux conducteurs eux-mêmes, se trouve alors au centre du texte. Partant, on visera à montrer que le roman nous présente l'espace de la voiture différemment de ce que l'on avait connu dans les récits de voyages traditionnels.

Un rôle inhabituel de la voiture

Jusqu'aux XIX^e et XX^e siècles, les récits de voyage se servent en général des coches ou des carrosses comme modes de transport. Il arrive cependant que la voiture fasse partie de l'intrigue. Ainsi, dans *La Voiture embourbée* de Marivaux, un accident de voiture cause l'arrêt provisoire des cinq personnages rescapés (Joly 2004). Cette situation leur donne l'occasion de devenir eux-mêmes narrateurs, conteurs de leurs propres histoires, cadre de narration assez proche d'ailleurs de celui de *Décameron* de Boccace.

Un autre exemple typique est le fiacre dans *Madame Bovary* de Gustave Flaubert qui ouvre la voie dans l'intrigue à la représentation synecdochique de l'intimité entre Emma et Léon². Lorsque Emma entame sa deuxième liaison, celle avec Léon, d'une manière euphémique, Flaubert ne relate pas leur rencontre amoureuse, mais suggère son accomplissement en donnant les détails précis de leur tour de ville en fiacre. Cette finesse stylistique caractérise toute son écriture, ainsi la vieille diligence appelée *L'Hirondelle* a un rôle symbolique dans la logique du texte. Elle peut être interprétée comme la figure de la volonté de départ constante d'Emma. Comme l'hirondelle s'envole, le désir d'Emma s'élance pour se détacher de Yonville, de son mari, de sa vie de famille de tous les jours. *L'Hirondelle* devient également la métaphore de l'éloignement déchirant de Léon et, plus tard dans l'histoire, des va-et-vient d'Emma quand elle devient déjà l'amante du jeune notaire³.

¹ « [...] divers types de phénomènes énonciatifs à étudier : en particulier les déictiques personnels et spatio-temporels, le discours rapporté, la polyphonie, [...] » (Maingueneau et Charaudeau 2002 : 231).

² « – Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher. / – Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture. Et la lourde machine se mit en route » (Flaubert 2013 : 304-305).

³ « L'Hirondelle est partie, en traînant après soi un long panache de poussière. C'était dans cette voiture jaune que Léon, si souvent, était revenu vers elle ; et par cette route là-bas qu'il était parti pour toujours ! » (Flaubert 2013 : 196-197).

Les récits de voyages de Jack Kerouac et Nicolas Bouvier, dans lesquels la présence de l'écrivain-voyageur ne dissimule pas l'aspect autobiographique, font de la voiture presque un personnage sans caractère, mais omniprésent dans les textes.

Par contre, dans le roman de Prudhomme, le voyage en voiture a une fonction narrative toute différente de celle que les lecteurs ont l'habitude de lui accorder. L'autostop est une soif incessante, sans la moindre possibilité de saturation, de contacts humains toujours renouvelés. Jamais avec les mêmes personnes. L'autostoppeur recherche dans ses traversées sans cesse recommencées le confinement intime avec les inconnus, comme s'il voulait prouver, et ceci ni par les paroles, ni par la force d'une argumentation puissamment développée, mais avec son comportement, son attitude qu'il est possible de se tourner l'un vers l'autre sans connaître préalablement l'autre personne.

Un jour il faudra que tu écrives sur les habitacles de voiture, il me disait en se tournant vers moi devant son fils, comme si la répartition des tâches entre nous devait éternellement être celle-là, lui vivre, moi écrire, cela inéluctablement, sans que jamais ni l'un ni l'autre échappe à son destin. Un jour il faudra que tu essaies de dire tout ce que ces intérieurs feutrés racontent sitôt qu'on y pénètre. L'habitacle et son occupant comme un monde éphémère, une parenthèse, une île. L'intimité soudain des corps, des manies, des gestes. La place prise par le moindre gargouillis, la moindre odeur immédiatement décelée par les deux nez placés en cohabitation. L'impossibilité d'échapper aux sens de l'autre. L'impossibilité symétrique de soustraire ses propres sens à la présence physique du voisin. Au volume de son corps. Chacun des deux passagers mis à nu. Prisonnier du même air confiné que son voisin (Prudhomme 2019 : 66-67).

L'autostoppeur n'est tenté ni par la voiture en tant que machine – il n'a même pas de voiture, ni par les attributs symboliques de la société contemporaine : fantasmes de consommation, virilité, puissance, vitesse⁴. Pour lui, l'autostop est une façon de saisir le monde, un vécu répétitif de rapports humains momentanés et juxtaposés. Et ainsi, c'est également une pensée singulière du temps et de l'espace. Suite à l'attitude de l'un des protagonistes, la narration a également une façon originale de traiter l'espace. Elle est proche du concept des hétérotopies développé par Michel Foucault en 1967. Selon Foucault, après l'obsession de la réflexion du XIX^e siècle pour tout ce qu'on peut conceptualiser de l'aspect temporel, par exemple le développement ou le passé historique, son époque est plutôt celle de l'espace (Foucault 1984 : 46).

Les grandes idées philosophiques, comme celle du progrès ou le sens de l'Histoire selon Voltaire (contestée, mais finalement juste repensée par Herder) au XVIII^e siècle ou l'évolutionnisme de Darwin au XIX^e siècle ont un aspect temporel, comme si l'Histoire était la vie d'un homme qui se développait à travers le temps. Contrairement à cela, selon Foucault, son époque est celle « de la juxtaposition, [celle] du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un

⁴ Ces attributs apparaissent cependant constamment dans des films : road-movies (*Lolita*), courses folles (*Intouchables*), puissance et vitesse, virilité (*Taxi 1-6*).

moment où le monde s'éprouve, je crois, [...] comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau » (Foucault 1984 : 46).

La narration ôte le visage de l'un des protagonistes

Il faut noter que dans le roman de Prudhomme, le narrateur-écrivain, Sacha fait partie de l'histoire ; mais tandis que l'objet de son récit – tout comme l'autostoppeur – est nomade, en route, en voiture, lui, il est établi. Donc le point de vue, le regard du sujet de l'écriture, contrairement à ceux des récits de voyages modernes du XX^e siècle, est sédentaire⁵.

Sacha, écrivain d'une quarantaine d'années déménage de Paris vers le sud, dans la petite ville de V. Il découvre en quelques jours que son ancien ami et colocataire universitaire, qu'il avait perdu de vue il y a dix-sept ans, habite dans la ville avec sa compagne, Marie et son fils, Augustin. Par la suite Sacha commence à fréquenter la famille et ils retissent leur amitié. Sacha comprend petit à petit que son ami, ayant pourtant déjà son foyer familial, est incapable d'abandonner tout à fait sa vie d'autostoppeur. Il repart donc sur les routes de temps en temps pour quelques jours à chaque fois.

À sa question : Pourquoi. Pourquoi tu fais ça. J'ai repensé aux raisons que j'invoquais. Les mêmes que j'invoque toujours un peu pour moi-même quand j'essaie de m'expliquer tout ça. Le goût des rencontres. L'envie de connaître des gens. De voir du pays. D'aller traîner un peu mes guêtres ailleurs (Prudhomme 2019 : 84).

Sacha ne mentionne pas son ami par son prénom, parce que d'une part, le personnage fusionne entièrement avec son activité qui est son désir, son addiction, son péché, sa charité humanitaire, son offrande, mais en même temps cet état sans-nom fait que le lecteur est incapable d'interpréter son statut social, son caractère, son rôle dans l'intrigue. Il n'a pas de visage bien discernable.

Ses présences, ainsi que ses absences, restent ainsi mystérieuses, énigmatiques aussi bien à sa compagne qu'à Sacha et aux lecteurs. Sa figure opaque est la métaphore de l'errance. En tant que lecteurs, nous constatons l'omniprésence du personnage dans le texte. Il est présent même quand il est absent : il envoie des cartes postales, il téléphone, il poste des colis. Il est attendu, on parle de lui, en un mot, il n'est pas là, mais on l'aime, on vit pour lui, avec lui. Il est incompréhensible pour Sacha, parce que d'abord, il ne voit pas trop pourquoi l'autostoppeur s'étouffe dans sa vie, puisqu'il est aimé par Marie, charmante traductrice, et son fils de neuf ans, et il les aime également. Ensuite, il provoque l'indécision de Sacha : il va comprendre juste à la fin du livre que l'autostoppeur ne reviendra pas et désormais Marie l'aime lui, Sacha. Finalement, Marie aussi se lasse de l'accompagner dans l'absurdité de ses absences répétitives, pour elle, psychiquement et mentalement de plus en plus insupportables.

⁵ « On écrit l'histoire, mais on l'a toujours écrite du point de vue des sédentaires, et au nom d'un appareil unitaire d'Etat, au moins possible même quand on parlait de nomades. Ce qui manque, c'est une Nomadologie, le contraire d'une histoire. » (Deleuze et Guattari 1980 : 32).

Ainsi, contrairement à Sacha et à Marie, l'autostoppeur reste une métaphore, celle du hasard, de l'adhésion aux quotidiens insécurisés, à un avenir incertain, à des rencontres risquées. Il devient, dans sa *dévisagéité*⁶, l'image même de l'errance, de l'écoute de l'instant, du « corps nomade »⁷ et en même temps l'écoute de l'autre, un comportement démodé de se tourner sans peur vers une personne inconnue.

[...] est-ce que c'est vraiment ça mon problème. On peut avoir envie de voir des gens qu'on aime, être impatient de les retrouver, ça oui. Mais désirer passer du temps avec des gens qu'on ne connaît même pas encore. Avoir envie de connaître des hommes et des femmes abstraites, sans visage encore, sans contours précis. De simples idées d'hommes et des femmes – est-ce que ça se peut vraiment (Prudhomme 2019 : 84).

Dans ce sens, il s'agit de la *dévisagéification*⁸ de ce personnage par rapport aux deux autres protagonistes, nommés : Sacha et Marie. Ces deux autres figures au prénom souffrent, fatiguent du comportement de l'autostoppeur, mais en même temps, ils sont profondément touchés et fortement gouvernés par le côté invisible, tropismique⁹ de son être. Et il cherche lui-même, en quittant sa famille, ce milieu dévisagéifié dans lequel il s'émerge. Ce changement, ce chemin intérieur du détachement de la visagéité rend le présupposé récit de voyage postmoderne soit une utopie, soit un conte profondément humain contre la société de consommation¹⁰. La voiture n'est plus un moyen de transport, elle n'est pas prise dans son utilité ; elle devient un signe, non pas celui de la richesse ou du prestige, mais de l'ouverture vers l'autre, de l'interdépendance.

La temporalité du récit

Nous proposons d'examiner d'abord le traitement de la temporalité dans le roman de Prudhomme. Il a une triple dimension temporelle. D'abord le narrateur-écrivain, Sacha raconte au passé composé sa vie quotidienne, puis il intercale dans son récit de chaque jour des bribes de textes divers qui ralentissent, voire arrêtent le récit : des

⁶ Et dans la même ligne de pensée : visage, visagéité, perte de visage (Deleuze et Guattari 1980 : 205-234).

⁷ « On sait les problèmes que les États ont toujours eu avec les « compagnonnages », les corps nomades ou itinérants du type maçons, charpentiers, forgerons [...] » (Deleuze et Guattari 1980 : 456) ; vs. « je travaillais depuis des années comme je le fais toujours plus ou moins aujourd'hui, charpentier ici et là, bricoleur à droite et à gauche, électricien quand il faut, plombier ou même jardinier si on me le demande [...] ». » (Prudhomme 2019 : 85) ; « Maintenant je suis à mon compte. Je fais tout, maçonnerie, carrelage, salle de bains, cuisine. Plus de patron sur le dos, c'est fini » (Prudhomme 2019 : 31).

⁸ « Cette machine est dite de visagéité parce qu'elle est production sociale de visage, parce qu'elle opère une visagéification de tout le corps, de ses entours et de ses objets, une paysagéification de tous les mondes et milieux. La déterritorialisation du corps implique une reterritorialisation sur le visage [...] » (Deleuze 1980 : 222).

⁹ « Ce qui m'intéresse, c'est de montrer les tropismes invisibles qui se produisent dans le personnage, qui le font agir, dont il est l'indispensable support » (Sarraute 1996 : 1653).

¹⁰ « Expliquons-nous : hors du champ de sa fonction objective, où il est irremplaçable, hors du champ de sa détonation, l'objet devient substituable de façon plus ou moins illimitée dans le champ des connotations, ou il prend valeur de signe. Ainsi la machine à laver sert comme ustensile et joue comme élément de confort, de prestige, etc. C'est proprement ce dernier champ qui est celui de la consommation » (Baudrillard 1970 : 106).

maximes, des souvenirs, des commentaires littéraires, une fable, etc. Et finalement, la troisième dimension temporelle du texte est marquée par l'émergence des dialogues narrativisés¹¹ où le narrateur-écrivain se recule pour donner la parole aux autres personnages et devient ainsi lui-même narrataire.

Le corpus du roman est précédé d'une devise qui dit beaucoup dès le début de la temporalité du texte : les versets du poète troubadour Bernard de Ventadour anticipent l'intrigue incertaine qui tourne plutôt en une juxtaposition d'événements sans vrai fil conducteur. La seule énergie motrice des personnages est le désir : « Le temps va et vient et vire / Par jours par mois et par années. / Moi je ne sais plus que dire : / J'ai toujours même désir » (Prudhomme 2019 : 3). Le lecteur a l'impression de lire l'histoire d'un triangle amoureux, mais les mots de la devise ne suggèrent pas une temporalité chronologique de la narration, d'une intrigue qui se construit sous l'effet de circonstances contraignantes ou grâce aux décisions des personnages. Les protagonistes ne sont pas les actants de leurs propres sorts ou n'accomplissent pas leurs destinées, mais ils existent dans un temps quasi présent, qui leur procure un arrière-plan flottant, ils sont mus par leurs sensations instantanées.

Le passé composé et très souvent le présent¹² sont, depuis le Nouveau Roman, les temps primordiaux utilisés dans les textes en prose. Roland Barthes remarque et interprète ce fait d'une façon suggestive :

[...] lorsque à l'intérieur de la narration, le passé simple est remplacé par des formes moins ornementales, plus fraîches, plus denses et plus proches de la parole (1e présent ou le passé composé), la Littérature devient dépositaire de l'épaisseur de l'existence, et non de sa signification. Séparés de l'Histoire, les actes ne le sont plus des personnes (Barthes 1953 : 29).

Ce qui rythme donc en premier lieu le texte, ce sont ces phrases courtes au passé composé ou à l'imparfait qui racontent le quotidien de Sacha à l'aide d'une narration à la première personne du singulier : « Je suis revenu. J'ai à nouveau regardé les murs immobiles, les rideaux immobiles, le lustre et la table immobiles. J'ai senti le bloc de silence entre les murs. J'ai écouté crisser le parquet sous mes pas. J'ai posé les courses près de l'évier » (Prudhomme 2019 : 8). Cette sorte de narration contribue au flottement des événements et au manque de leur succession sans constituer une vraie intrigue. Suite au côté habituel des événements racontés au passé composé, le lecteur est incapable d'établir la logique de récit, la suite temporelle des éléments :

¹¹ Dominique Maingueneau appelle cela polyphonie : « Le dialogue s'inscrit dans une double situation d'énonciation : dans la première, des personnages sont tour à tour énonciateur et coénonciateur des paroles échangées ; dans la seconde, le narrateur est énonciateur de l'ensemble de l'échange et le lecteur en est le coénonciateur » (Maingueneau et Philippe 1997 : 86).

¹² Le narrateur-écrivain, Sacha rédige au passé composé, mais il relate le temps présent de la naissance de son roman et de sa nouvelle relation amoureuse. « Le romancier Claude Simon, dans son discours de réception du prix Nobel de littérature, évoque le trouble magma d'émotions, de souvenirs, d'images qui se trouvent en lui lorsqu'il est devant sa page blanche. Ce magma constitue, avec la langue, le seul bagage de l'écrivain : c'est que l'on écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit [...] au cours de ce travail, au présent de celui-ci. Pour Claude Simon, l'écriture n'a qu'un seul temps, le présent » (Kaempfer et Micheli 2005).

ils sont posés comme décors par le narrateur. Ce qui marque le changement, c'est que la succession de ces moments présents racontés au passé composé parle de plus en plus de la vie en commun de Sacha avec Marie et Augustin et de moins en moins de celle de Sacha seul. Pour donner un exemple du roman : il paraît, si on lit le texte en tant que récit d'événements successifs, que Sacha, pendant les absences de l'autostoppeur, prend au fur et à mesure sa place dans sa famille. Cependant, si on ne se concentre pas sur l'histoire mais sur la manière de raconter du narrateur-écrivain, il est évident que ce changement qui touche la vie de tous les trois protagonistes n'est pas inséré dans une suite d'épisodes, mais se fait petit à petit, presque imperceptiblement, presque en dehors de la narration.

Les deux protagonistes masculins, l'autostoppeur et Sacha ont plusieurs tête-à-tête. L'autostoppeur profite de la présence d'un confident compréhensif qui lui manquait jusqu'ici. Lors de ces dialogues, l'autostoppeur raconte ses rencontres sur les routes et montre à Sacha les photos qu'il fait des conducteurs. Pourtant, ce qui change le plus leur rapport et leur rapport de tous les deux à la compagne de l'autostoppeur, à Marie et également à eux-mêmes, ce n'est pas leurs actes ou leurs décisions, qui feraient partie d'une intrigue. Mais c'est que l'autostoppeur dévoile de plus en plus souvent à Sacha son plaisir de faire de l'autostop et pour ainsi dire sa « philosophie d'autostoppeur ». Le fait d'en parler, de révéler ses attirances, d'en peindre les bonheurs, de partager ses idées sur ses valeurs lui rend évident et surtout indépassable par n'importe quelle autre valeur la sensation positive de l'autostop jusqu'ici, jusqu'à l'arrivée de son ancien ami enfouie, tue, solitaire. Ainsi, leurs vies changent : l'autostoppeur part de plus en plus souvent et Sacha passe de plus en plus de temps avec sa famille. Mais ce changement progressif, est sans réelle causalité, ni fin qui insinuerait une histoire logiquement, linéairement développée.

En deuxième lieu, pour éclairer une autre dimension du temps de l'œuvre, on a l'impression que Sacha, même s'il ne nie pas le temps, retient systématiquement son passage, son écoulement. En tant qu'écrivain-narrateur, il raconte donc sa façon de vivre chaque jour (d'abord seul, puis quotidiennement de plus en plus relié à Marie) et, à part ces bribes de récits plutôt insignifiants, il juxtapose les types de textes évoquant la profondeur des moments. C'est peut-être parce qu'il vit dans l'incertitude constante, il ignore, presque tout au long du texte, si l'autostoppeur reviendra pour de vrai ou Marie l'aime et veut vivre avec lui pour de vrai. Pour oublier le temps, il saute, se plonge dans l'instant présent raconté au passé composé et retrace ses ramifications, fait apparaître la complexité de ses sensations.

Quels sont ces types de textes qui suspendent le récit, ne le laissent pas avancer ? Une fable de La Fontaine, *Le pot de terre et le pot de fer* (Prudhomme 2019 : 11), les discours rapportés des pensées du narrateur-écrivain (Prudhomme 2019 : 13-17), le récit intercalé du voyage en train du narrateur-écrivain qu'il fait sans cause et sans fin, ses réflexions sur les sans-abri à la gare ou l'évocation de ses souvenirs d'années passées sur les routes en tant qu'autostoppeur lui aussi (Prudhomme 2019 : 58-60). Encore des réflexions, sur le fait d'être âgé de la quarantaine (Prudhomme 2019 : 4, 14, 20, 23, 60), son interprétation, son commentaire du comportement de l'autostoppeur (Prudhomme 2019 : 75-76), des maximes, comme par exemple : « Le monde se divise en deux catégories. Ceux qui partent. Et ceux

qui restent » (Prudhomme 2019 : 89). Son commentaire littéraire du roman intitulé *Les prétendant* de Marco Lodoli¹³ et de sa traduction.

Ces différents types de textes ont la double fonction d'adoucir le cours des événements, de rendre larges et profonds les instants qui construisent le présent raconté des personnages, et en même temps servent d'analepses ou prolepses tour à tour, éclairant à chaque fois d'autres aspects de ce que le lecteur sait déjà. Ses associations d'idées montrent les sensations, les sentiments, les événements dans leur complexité.

La dernière dimension temporelle est le présent des dialogues narrativisés. Les dialogues ne diffèrent pas de la narration, il n'y a pas de tirets, et le lecteur doit présumer d'après le contexte qui vient de prendre la parole. Les énoncés des personnages s'entremêlent alors même au niveau typographique à la narration. L'extrait suivant est tiré de la scène où Sacha conduit l'autostoppeur en voiture à l'extérieur de la ville pour qu'il puisse plus facilement se mettre en route. C'est un épisode important dans la structure du roman, car quand Sacha « prend » l'autostoppeur dans sa voiture, ils se trouvent exactement dans la situation que l'autostoppeur recherche dans la vie : être proche, présent à autrui dans son intimité personnelle. Néanmoins, dans ce cas, il ne s'agit pas d'une personne inconnue, mais de son ami le plus proche. Et d'autre part, cette discussion est importante, parce qu'elle thématise discrètement le changement au niveau de la famille, le remplacement successif du père.

J'ai réalisé ce fait étrange : qu'il nous avait fallu venir jusque-là, autour de cette table étroite d'une cafétéria d'aire d'autoroute, pour réussir à parler comme nous n'avions jamais parlé.

Je lui ai demandé s'il ne fallait pas qu'il y aille. Avec cette foutue nuit qui tombait à 17 heures.

Il m'a regardé.

T'es pressé que je parte.

Je dis ça pour toi. Si tu veux être en Normandie ce soir il y a de la route.

Il a souri.

Je vais y aller t'inquiète (Prudhomme 2019 : 86).

Comme on peut le voir, le dialogue n'entrecoupe pas la narration, ces énoncés en font partie. Cela souligne d'abord que chaque personnage, ayant sa voix narrative, son point de vue, « raconte » aussi bien que Sacha. Ils relatent leurs vies, expriment leurs sentiments, commentent les événements aux aspects très personnels. Ce ne sont pas leurs paroles qui sont « citées » par le narrateur-écrivain en tant que dialogues ou discours rapporté pour assurer l'optique préliminaire, démesurée du narrateur-écrivain. Mais les trois personnages presque divisent entre eux l'histoire et la perspective de chacun se révèle d'une importance égalitaire. À plusieurs reprises, l'autostoppeur et Marie prennent la parole longuement, comme s'ils devenaient eux-mêmes narrateurs. Ces dialogues narrativisés montrent bien que les paroles du

¹³ Marco Lodoli est un auteur italien. Dans le roman de Prudhomme, Marie, traductrice, travaille de l'italien, et le plus souvent sur les romans de Lodoli (Prudhomme 2019 : 90-93).

narrateur-écrivain sont juxtaposées à celles des deux autres personnages principaux, et en même temps soulignent l'importance du temps présent des dialogues.

Les fonctions de l'espace et la voiture comme hétérotopie

L'espace apparaît dans le texte aussi bien sous trois angles que la temporalité. D'abord, les personnages vivent dans une petite ville du sud de la France qui s'appelle V. Elle donne le décor de leur vie quotidienne : c'est un endroit périphérique par rapport à la capitale, ce qui présuppose une certaine douceur dans les rapports humains. La ville est aussi bien sans nom que l'autostoppeur. Ensuite, nous voyons les bribes, les fragments de la carte du territoire de la France par les traversés de l'autostoppeur. Au début du roman, il part en autostop pour rejoindre les grandes autoroutes nationales, puis il commence à préférer les petits chemins villageois. Finalement, il se met en route pour retrouver des villages à cause du sens de leurs noms.

Parfois il écrivait juste : Je vous embrasse. Je vous aime. Cela et rien d'autre que le nom du village où il était, que nous tournions et retournions en tous sens pour tenter d'y voir un sens : Soupir. Survie. Mer. Port. Trêve. Simple. Les Rousses. Abondant. Vif. Bizou. Forcé. Les Chéris. Le Palais. Marquise. Réveil. Lama. La Ville. Luxé. Allègre (Prudhomme 2019 : 120).

Ces chemins qui se rencontrent et qui se séparent – tout comme le titre – représentent les routes de façon métaphorique¹⁴ : nos destinées qui se rencontrent et puis divergent, notre passage sur terre, notre cheminement vers l'âge adulte, la sagesse, vers la compréhension d'autrui.

La troisième fonction de l'espace est liée au désir de l'autostoppeur : connaître les gens, avoir accès au mystère des autres grâce au confinement avec eux dans l'habitacle de leur voiture.

L'automobiliste et l'autostoppeur à partir de ce moment liés. Traversés par cette même pensée : tout à l'heure, dans quelques minutes à peine, nous serons assis côte à côte dans le même habitacle, nous nous parlerons, nous nous raconterons mutuellement nos journées, échangerons nos vues sur la vie, en saurons plus l'un sur l'autre que n'en savent certains de nos amis les plus proches (Prudhomme 2019 : 65).

Dans ce cas, l'intérieur de la voiture fonctionne comme une hétérotopie. Foucault, dans son essai, arrive à ce terme après avoir expliqué trois autres. La localisation est l'espace privilégié du Moyen Âge où l'homme a cherché « un ensemble hiérarchisé

¹⁴ C'est une métaphore riche en interprétations possibles. Sacha, le personnage sédentaire symbolise l'écriture dans ce texte, et l'autostoppeur la liberté et la violence du départ, de l'errance. « Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter, cartographier, même des contrées à venir. » ; « C'est une affaire de cartographie. Elles (les lignes) nous composent, comme elles composent notre carte. Elles se transforment, et peuvent même passer l'une dans l'autre. Rhizome. À coup sûr elles n'ont rien à voir avec le langage, c'est au contraire le langage qui doit les suivre, c'est l'écriture qui doit s'en nourrir entre ses propres lignes » (Deleuze et Guattari 1980 : 11, 248).

de lieux » (Foucault 1984 : 46) (paradis / enfer). « Cet espace de localisation s'est ouvert avec Galilée¹⁵ » lorsqu'il a « constitué un espace infini, et infiniment ouvert [...] Autrement dit, à partir de Galilée, à partir du XVII^e siècle, l'étendue se substitue à la localisation. » (Foucault 1984 : 46) Dans la réflexion de Foucault, à ces deux termes se substituent de nos jours celui de *l'emplacement*.

L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. D'autre part, on sait l'importance des problèmes d'emplacement dans la technique contemporaine : stockage de l'information ou des résultats partiels d'un calcul dans la mémoire d'une machine, circulation d'éléments discrets, à sortie aléatoire (comme tout simplement les automobiles ou après tous les sons sur une ligne téléphonique), repérage d'éléments, marqués ou codés, à l'intérieur d'un ensemble qui est soit réparti au hasard, soit classé dans un classement univoque, soit classé selon un classement plurivoque, etc. (Foucault 1984 : 46).

L'espace de notre temps est donc caractérisé par la juxtaposition d'éléments mis côte à côte souvent par hasard, que l'on essaie d'organiser, et tour à tour de réorganiser selon une logique plurivoque. L'utopie est soit notre monde, mais dans son état idéal ; soit un autre monde aussi idéal, mais justement pour être le contraire du nôtre. Contrairement à *cet emplacement* irréel, il y a les lieux réels, effectifs qui sont des « utopies effectivement réalisées » (Foucault 1984 : 47) : les hétérotopies. Ce sont, avec des termes de Foucault, des « hors lieux localisables ». Il en donne également des exemples : les collèges de garçon qui assurent aux familles que les adolescents vivent leurs premiers pas vers une sexualité adulte dans un établissement loin de la famille. Ou, selon son interprétation, les hôtels ont une fonction hétérotopique quand ils servent à héberger les jeunes en voyage de noces.

Les hétérotopies sont liées, le plus souvent, à des découpages du temps, c'est-à-dire qu'elles ouvrent sur ce qu'on pourrait appeler, par pure symétrie, des hétérochronies ; l'hétérotopie se met à fonctionner à plein lorsque les hommes se trouvent dans une sorte de rupture absolue avec leur temps traditionnel. (Foucault 1984 : 48).

Arrêter le temps, se blottir dans le moment présent, ce rôle de l'hétérotopie est théoriquement lié au modernisme, dans lequel l'espace du dedans, la psyché, la pensée, l'idéologie, les sensations deviennent plus accentuées que l'espace du dehors. Dans le roman de Prudhomme, l'habacle de voiture est ce lieu privilégié, dans l'optique de l'autostoppeur, qui sert à lui et au conducteur d'accéder à l'énigme de l'autre, de rompre l'opacité des rapports humains.

Le comportement présenté dans le roman est d'abord démodé, presque « hors du temps », car cette disponibilité au hasard, cette soif de vraies rencontres qui ne se font pas, qui ne se passent pas virtuellement, sur les réseaux sociaux, mais en per-

¹⁵ Italo Calvino fait l'éloge de Galilée non seulement en tant que scientifique, mais aussi en tant qu'auteur littéraire : « Le regard sur le monde du Galilée scientifique est nourri de culture littéraire. Si bien que nous pouvons dessiner une ligne Arioste-Galilée-Leopardi comme une des plus importantes lignes de force de notre littérature » (Calvino 1984 : 26).

sonne, ces expériences réelles de partages au lieu de la peur quotidienne vont à contre-courant. Deuxièmement, bien que le texte se serve d'une quantité d'effets de réel, le caractère sans nom de l'autostoppeur suggère que le roman a un côté « conte de fée », « utopie ». Ce personnage impersonnel, sans visage, qui recherche l'espace hétérotopique des habitacles de voiture avec des personnes inconnues, et qui reste complètement en dehors des événements pragmatiques qui touchent sa vie familiale, est presque comme un ange sans corps et sang qui flotte au-dessus des autres protagonistes. Pour tirer un exemple du texte : la clôture du roman est finalement un vaste pique-nique, un week-end organisé par lui pour les personnes qui l'ont au moins une fois pris dans leurs voitures. Un événement par lui, mais sans lui, car il n'y est pas allé.

Conclusion

Pour conclure, les personnages du roman se divisent en deux parties : ceux portant prénoms sont sédentaires, ont une vie quotidienne qui est présentée dans son devenir. Le troisième personnage sans nom est la figure clé du texte, il représente le mouvement, l'errance, le départ, les rapports humains vifs et frais. La structure énonciative temps-espace suit la répartition des personnages : le temps du texte est un temps présent rapporté au passé composé, recoupé en maints morceaux par divers textes épisodiques. Les dialogues narrativisés ont un effet de réel en donnant à chaque personnage la parole narrative et rendent l'écrivain-narrateur parfois lui-même narrataire. Et, finalement, l'énonciation spatiale est caractérisée par la présentation de la vie sans nom de Sacha et de Marie et la démonstration de la vie nomade, sur les routes de l'autostoppeur. Ce qui est pourtant l'élément clé de l'interprétation du roman, c'est l'habitacle de la voiture en tant qu'hétérotopie. Le personnage dévisagé concentre toutes ses forces, sensations et sentiments pour être enfermé avec les inconnus dans leurs voitures.

Selon une idée reçue répandue, la voiture est un objet prestigieux, et les contacts humains se font sur les réseaux sociaux. Ayant analysé la structure énonciative personnages-temps-espace de *Par les routes* de Sylvain Prudhomme, on constate que ce texte parvient tout de même à créer un contraste évident par rapport aux idées auxquelles nous nous sommes tellement habituées que nous pouvons difficilement nous en défaire. Ce roman solaire nous y incite, sans pour autant porter des jugements ou être ouvertement contestataire.

GROUPE DE RECHERCHE « GRALPHI », UNIVERSITÉ DE SZEGED
chercheuse associée
 lombariza@gmail.com

BIBLIOGRAPHIE

- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*, Paris : Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1972). « L'écriture du roman », *Le degré zéro de l'écriture*, Paris : Éditions du Seuil, 27-34.
- BAUDRILLARD, Jean (1970). *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris : Édition Denoël.
- BOUVIER, Nicolas (1962). *L'usage du monde*, Paris : René Julliard Éditeur.
- CALVINO, Italo (1984). *La machine littérature*, Paris : Seuil, traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI (1980). *Mille plateaux. Capitalisme et Schizophrénie II*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- FLAUBERT, Gustave (2013). *Madame Bovary*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984). « Des espaces autres » – conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, 46-49.
- JOLY, Raymond (2004). « L'écrivain rival de ses personnages : Marivaux, La Voiture embourbée », *Lumen*, Vol. n° 23, 205-219, [En ligne] <https://www.erudit.org/en/journals/lumen/2004-v23-lumen0265/1012195ar/>. Consulté le 17 août 2021.
- KAEMPFER, Jean et Raphaël MICHELI (2005). « La temporalité narrative », *Méthodes et problèmes*, Genève : Département de français moderne, [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/tnarrative/>, Consulté le 10 avril 2021.
- KEROUAC, Jack (1976). *Sur la route*, Paris : Folio.
- MAINGUENEAU, Dominique et Gilles PHILIPPE (1997). « La polyphonie (Sarraute) », *Exercice de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Armand Colin, 83-89.
- MAINGUENEAU, Dominique et Patrick CHARAUDEAU (2002). « L'énonciation », *Dictionnaire d'analyse de discours*, Paris : Seuil, 228-231.
- PRUDHOMME, Sylvain (2019). *Par les routes*, Paris : Gallimard.

RICHEUX, Marie (2019). *Par les temps qui courent. Sylvain Prudhomme : Nous avons tous en nous l'envie d'errance, mais aussi l'envie d'approfondissement*, [En ligne] <https://www.franceculture.fr/emissions/par-les-temps-qui-courent/fabio-viscogliosi>. Consulté le 31 mars 2021.

SARRAUTE, Nathalie (1996). « Roman et réalité », *Œuvres complètes*, Paris : Gallimard.