Cornelia Ruhe
(Mannheim)

Subversion et réappropriation
Sur les routes avec Agnès Varda et Sylvain Prudhomme

Une jeune femme meurt de froid sur les bords d'une route, dans un vignoble, dans le sud de la France. Elle n'avait pas de domicile fixe, elle faisait du stop.

Un homme disparaît en sourdine sur les routes françaises. Il est père de famille, installé dans une "petite ville du sud-est de la France"[1] . Il faisait régulièrement du stop. D'abord, ses virées se font de plus en plus longues, puis il finit par ne plus revenir.

Sans toit ni loi, le film d'Agnès Varda sur Mona, l'autostoppeuse, remporte le Lion d'or lors de la Mostra de Venise en 1985[2]. *Par les Routes*, le roman de Sylvain Prudhomme sur l'autostoppeur anonyme obtient le Prix Femina en 2019. Les deux protagonistes qu'une génération sépare utilisent un moyen de déplacement peu conventionnel, qui permet de faire des rencontres inattendues sur des routes qu'on ne choisit pas toujours et de s'approprier le pays de manière insolite. C'est ainsi que les deux pénètrent dans des régions rurales excentrées et peu présentes dans la fiction contemporaine.

Le film d'Agnès Varda commence avec la mort de la sans-abri Mona pour ensuite, sur le mode de l'enquête, retracer ses dernières semaines à l'aide des rencontres qu'elle a faites. Le roman de Sylvain Prudhomme tourne autour d'un protagoniste non moins énigmatique, dépourvu de nom, juste appelé "l'autostoppeur", qui ne se lasse pas de la vie sur la route, malgré le fait qu'il ait une femme et un enfant avec lesquels il est installé depuis quelques années déjà "à V."[3]. Le roman retrace l'année qui précède sa disparition ; le narrateur prend sa place auprès de sa famille.

Les textes récents qui, comme le roman de Sylvain Prudhomme, explorent la France sur le mode (fictif ou non fictif) de l'enquête et de l'investigation de terrain sont nombreux. Ils tentent d'élucider "ce que ce

---

1 Sylvain Prudhomme, *Par les Routes* (Paris : L'Arbalète, Gallimard, 2019), p. 9.
2 Agnès Varda, *Sans toit ni loi*, (F : Ciné-Tamaris, 1985).
3 Prudhomme, p. 20.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

mot [la France] signifie aujourd'hui"[4]. L'enquête du film de Varda est bien plus modeste, ce n'est point la France qui est mise en question, mais le sort de la protagoniste qu'on voudrait comprendre. Loin des clichés touristiques ou des "signes enchevêtrés, mais souvent divergents formés par la géographie et l'histoire", ce qui intéresse Varda, c'est le sud de la France en tant qu'espace social et non en tant que "point […] de cristallisation de la forme nationale interne"[5].

Grâce au stop, les protagonistes de Varda et de Prudhomme parcourent "le maillage familier de nationales et d'autoroutes"[6]. Ils produisent ainsi l'espace rural qu'ils parcourent en tant que réseau social. Ce réseau ponctué par les interactions interpersonnelles s'avère d'une cohésion croissante dans le cas de Prudhomme alors que cette cohésion fait cruellement absence dans *Sans toit ni loi*. Mona choisit son isolement et, partant, sa mort, comme seul moyen d'échapper durablement aux contraintes que la société impose à ses membres et, plus spécialement, aux femmes ; Agnès Varda raconte son histoire sur un mode presque documentaire. Pour le protagoniste anonyme de Prudhomme, le stop est peut-être aussi un moyen de traiter un début de crise de la quarantaine et d'échapper aux obligations d'un père de famille. En même temps, le roman suggère que l'autostoppeur se plaît à comprendre ses voyages comme un projet d'utopie sociale – et c'est sur ce mode que Prudhomme choisit de raconter et de conclure son histoire. Je voudrais explorer dans ce qui suit la manière dont le genre des protagonistes régit le texte et le film non seulement au niveau du contenu, mais aussi à celui de la perspective et du genre narratif choisi.

1. Laisser des traces

Le film d'Agnès Varda se déroule dans le Midi, mais il s'agit d'un midi loin de la chaleur estivale et du tourisme : c'est en plein hiver que Mona le parcourt, sous la neige et le froid intense. Le choix de la saison n'est pas anodin, puisqu'il s'agit justement de montrer la dureté d'une vie sans domicile fixe en hiver ; en même temps, les températures glaciales font écho à la froideur sociale à laquelle la protagoniste se voit bien souvent confrontée. C'est avec justesse que Varda appelle son film, qui est basé sur une enquête de terrain[7], un "fait d'hiver"[8].

---

4 Jean-Christophe Bailly, *Le Dépaysement. Voyages en France* (Paris : Seuil, 2011), p. 7 ; cf. à ce sujet Alexandre Gefen, Oana Panaite, Cornelia Ruhe, 'Fictions "françaises"', in *Revue critique de Fixxion française contemporaine*, 19, 2019, pp. 1–13, pp. 5–6.

5 Bailly, p. 7.

6 Prudhomme, p. 75.

7 Agnès Varda a passé plusieurs mois à faire des recherches pour le film, allant en marge de la société française. Lors de nombreuses conversations avec des sans-abris,

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

Prudhomme situe son roman en Provence, néanmoins ce ne sont pas les champs de lavande qui la caractérisent[9], mais les ronds-points, les aires de repos et les autoroutes. Ces espaces qui, dans d'autres contextes, pourraient paraître anonymes et interchangeables acquièrent aux yeux de son protagoniste des aspects particuliers :

> *Les meilleures aires d'autoroute de France*, je vais bientôt pouvoir en faire un guide, il disait en riant, et par meilleures il allait de soi qu'il entendait les plus hospitalières, les plus favorables aux voyageurs comme lui, propices non seulement à une agréable attente mais encore à la rencontre rapide d'automobilistes s'en allant loin, et dans la direction souhaitée, et avec des places à leur bord[10].

La France des bords de chemins chez Varda n'est pas toujours si accueillante. Il semble que l'appropriation de l'espace se fait de manière plus évidente pour un homme, d'autant plus que l'autostoppeur de Prudhomme est pourvu de l'argent nécessaire pour se payer les cafés et la nourriture pendant ses voyages ; en cas de difficultés, il pourrait à tout moment faire appel à sa famille ou au narrateur pour qu'ils viennent le tirer d'ennui. Mona, quant à elle, fait la manche ou alors se charge de menus travaux en route parce que c'est ainsi qu'elle vit et survit. Ayant sciemment choisi ce mode de vie précaire, elle va jusqu'au bout en ne se permettant aucun dispositif de sécurité. De plus, étant une femme, ses risques de se faire agresser sont accrus, comme le montre son viol, une agression dont Varda souligne qu'elle n'est que l'extension d'une violence continue que sa protagoniste subit[11].

Alors que Prudhomme procède de manière chronologique – l'action du roman se déroule en l'espace d'un an –, Varda développe sa trame narrative

---

elle a pu se faire une idée de ce qu'est la vie dans la rue. Certains d'entre eux, en particulier la sans-abri Sétina, avec qui Varda a passé beaucoup de temps, jouent des seconds rôles dans le film (Cf. Yves Alion, « Entretien avec Agnès Varda », in *L'Avant-scène cinéma.* Dossier : *Sans toit ni loi* 521 [2003], pp. 3–9, p. 9). Au cours de ces préparatifs, le plan initial du film a changé : elle avait prévu qu'il tourne autour d'un jeune homme sans abri, mais au cours des recherches, il se transformera en une jeune femme, car la force de la décision de vivre dans la rue et la dureté de cette vie pour les femmes semblent plus intéressantes à la cinéaste (cf. Alion, « Entretien avec Agnès Varda », pp. 3–4).

8 Jean Decock, « Entretien avec Varda [*sic*] sur *Sans toit ni loi* », in *The French Review,* 61.3 (1988), pp. 377–85, p. 379.

9 En clin d'œil au film de Varda, où les platanes et la maladie qui risquent de les détruire jouent un rôle important, Prudhomme garnit la petite ville de V. où il situe son roman de nombreux platanes ainsi que d'une « petite place aux platanes » (Prudhomme, pp. 13, 18, 27, 60 et 64). Au lieu d'un platanologue occupé de la préservation des arbres caractéristiques de cette région, le protagoniste de Prudhomme raconte avoir une fois partagé la voiture avec « [u]n ancien gérant de scierie » qui lui explique comment « équarrir les troncs » ou « [l]a découpe millimétrée des grumes destinées aux fûts de vin » (Prudhomme, p. 48).

10 Prudhomme, p. 94.

11 Decock, p. 383.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

de manière a-chronologique, c'est un "compte à rebours" qui commence avec la mort de Mona et raconte ensuite ses dernières semaines[12]. Une voix-off constate que sa mort anonyme "ne laisse pas de traces", "mais les gens qu'elle avait rencontrés récemment se souvenaient d'elle"[13]. Il semble qu'au contraire de la voix-off, la protagoniste elle-même ne se soit pas souciée de ce qu'on se souvienne d'elle.

Au niveau des gestes qu'ils accomplissent, tout oppose le film et le texte – tandis que celui-là est mis sous le signe du repli (sur soi) et de l'oubli, celui-ci est placé sous celui de la collection et de la conservation. Chez Prudhomme, c'est l'autostoppeur lui-même qui prend soin de "garder une trace. [D'e] mpêcher l'oubli"[14] de ses voyages non pas directement, mais du moins à travers les gens qu'il rencontre. Il les prend en photo et envoie ces polaroïds au narrateur du texte qui se comprend comme "l'archiveur des voyages de l'autostoppeur. Son témoin au sens propre : celui qui garde trace, qui plus tard attestera"[15]. Ce narrateur, qui est lui-même auteur, se décrit comme une version sédentaire, quoique complémentaire de l'autostoppeur – il fait référence à la fable "Le Pot de terre et le Pot de fer" de Jean de La Fontaine[16] –, pour suggérer à la fin du texte, en référence, cette fois-ci, à une chanson de Leonard Cohen, que l'autostoppeur pourrait aussi être compris comme étant un double de lui-même "une figure de sa jeunesse, de ses années de vagabond […] l'homme qu'il n'est plus et qu'il revoit avec un mélange de tendresse et de défi"[17].

2. Opération de fixation

Les traces que l'autostoppeur collectionne des gens qui l'ont pris en stop sont réduites aux informations les plus sommaires : il commence avec des photos, des portraits polaroïds qu'il prend si possible de chacun et de chacune[18]. Puis s'y ajoute "un numéro, une adresse mail au moins"[19], ainsi que leur métier qu'il note. Tous ces gens qui ont "accepté de se laisser un instant capturer par lui"[20], il les réduit à de petits carrés de carton et à quelques informations superficielles.

---

12 Alion, p. 8.
13 Varda, 00 :05 :22.
14 Prudhomme, p. 66.
15 Prudhomme, p. 171.
16 Prudhomme, pp. 18, 19.
17 Prudhomme, p. 286.
18 Prudhomme, p. 47.
19 Prudhomme, p. 54.
20 Prudhomme, p. 171.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

C'est à ce genre d'opération de fixation que Mona cherche à échapper pendant toute la durée du film d'Agnès Varda, à grand-peine : le regard que les "témoins" du passage de Mona, de ces dernières semaines, posent sur elle tente de la définir et de s'en faire une image[21]. Bien que Mona ne laisse pas volontairement de traces, elle est quand même figée, fixée pour être conformée à la perspective du spectateur ou de la spectatrice particulière : les policiers qui dressent le constat prennent des photos de son cadavre et la figent ainsi en tant que femme négligée qui meurt de froid dans un pays riche ayant un système social fonctionnel. Pour les deux jeunes hommes qui l'épient lorsqu'elle émerge nue d'un bain dans la mer, elle est l'émanation concrète des cartes postales de femmes nues vendues au kiosque avoisinant[22]. À l'exception notable de l'ouvrier agricole tunisien Assoun, qui accepte Mona telle qu'elle est, et qui est aussi le seul qu'elle quitte à regret, chacun des interlocuteurs de Mona dans le film se fait une idée de sa personne et de sa motivation d'être dans la rue, et la fixe dans un instantané. Toutefois, contrairement aux polaroïds de l'autostoppeur de Prudhomme, ce ne sont pas des photos qu'ils prennent, mais juste des impressions éphémères dont ils se souviennent et qu'ils verbalisent pour la caméra.

La direction du regard, quant à lui, n'a pas changé du film au roman : à travers les photos qu'il prend, ce sont les gens qui ont "pris" l'autostoppeur qui le regardent et, avec lui, le narrateur, qui les décrit pour les lecteurs et lectrices. L'autostoppeur, quant à lui, élude les "prises" et échappe à une fixation, que ce soit celle, psychologique, de sa motivation, ou celle, photographique, de son image. Cependant, alors que dans le film de Varda, c'étaient les témoins qui figeaient Mona, dans le roman de Prudhomme, c'est le protagoniste qui produit des images de ceux qu'il croise. Ce sont leurs histoires qu'il a figées dans le peu d'informations qu'ils ont bien voulu lui donner et que le narrateur, "l'archiveur" du protagoniste anonyme, note comme s'ils constituaient un portrait satisfaisant. En faisant, à sa manière, "concurrence à l'état civil", l'autostoppeur et avec lui le narrateur cherchent à donner des visages à toutes les régions de la France, bien que d'une manière bien plus superficielle que ne l'avait fait Balzac au XIXe siècle. Alors

---

21 Cf. Sandy Flitterman-Lewis, '*Sans toit ni loi* : le "portrait impossible" de la féminité', Ginette Vincendeau (ed), *Vingt ans de théories féministes sur le cinema* (Paris : CinémAction, 1993), pp. 171–76 ; Cornelia Ruhe, 'Agnès Varda : *Sans toit ni loi* (1985)', in Ralph Junkerjürgen, Christian von Tschilschke, Christian Wehr (eds), *Klassiker des französischen Kinos in Einzeldarstellungen* (Berlin : Erich Schmidt Verlag, 2021), pp. 363–380.

22 Les cartes postales en tant que reproduction de clichés jouent un rôle important dans les films d'Agnès Varda, notamment dans *L'une chante, l'autre pas* (F : Ciné-Tamaris, 1976), mais elles apparaissent aussi dans *Sans toit ni loi*, car Mona en fait la collection. En cela, elle s'apparente au narrateur de Prudhomme, qui collectionne les cartes postales que l'autostoppeur lui envoie des différents endroits visités (à partir de la page 137 du roman).

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

que le film se focalise sur les tentatives de fixation auxquelles Mona est soumise par les gens qu'elle croise et qu'il reflète de manière fort différenciée, le roman célèbre plutôt l'amas de plus en plus "compulsif"[23] de ces informations – "On dirait un tableau de chasse"[24] –, comme si leur addition continuelle allait bien finir par produire non pas une certaine idée, pour reprendre la formule de De Gaulle, mais bien une certaine image de la France.

Dans *Sans toit ni loi*, les témoins qui parlent de Mona révèlent moins de choses sur elle, avec qui ils n'ont souvent eu que de très brefs contacts, que sur eux-mêmes, comme l'a expliqué Varda dans une interview :

> Cinématographiquement, il y a Mona au milieu, qui agit comme un miroir sur beaucoup de personnages. […] Ces témoignages nous éclairent autant sur les gens qui témoignent que sur Mona et l'effet de miroir est à deux temps[25].

Pour ceux qu'elle rencontre, Mona en tant que miroir leur projette ce qu'ils ne sont pas, ce qu'ils désirent, ce dont ils rêvent, ou ce qu'ils rejettent : "Ceux qui vivent parlent de Mona qui est morte ; ceux qui sont sédentaires parlent de Mona qui voyage, ceux qui travaillent parlent de Mona qui ne fait rien"[26]. Ainsi, pour la jeune paysanne, elle devient un symbole de liberté et d'indépendance ; pour la platanologue Madame Landier, elle s'affranchit des contraintes sociales ; pour Yolande, elle et son amant passager David sont l'incarnation de l'amour romantique. Raynalle Udris remarque que "in the eyes […] of other female characters in the film", Mona devient presque une "*mythic figure*"[27].

L'effet de miroir ainsi créé est essentiel pour comprendre le film. Varda fait référence au *Rouge et le Noir*, mais ne cite qu'approximativement le roman de Stendhal: "De mémoire : 'Un personnage de roman, c'est un miroir qui marche sur la route'"[28]. Son "roman" *Sans toit ni loi* – ce n'est pas pour rien que Varda comprend sa façon de faire du cinéma, dans laquelle elle est responsable de l'idée, du livre et de la réalisation, comme "cinécriture" – est conçu comme un miroir qui ne renvoie que leur propre image à ceux qui s'y regardent, et non celle de Mona. La perspective narrative du film est

---

23 Prudhomme, p. 75.

24 Prudhomme, p. 77.

25 Decock, p. 380.

26 Laurent Déchery, 'Autour de Mona dans *Sans toit ni loi* d'Agnès Varda', in *The French Review,* 79.1, 2005, pp. 138–47 (p. 139).

27 Raynalle Udris, 'Countryscape/Cityscape and Homelessness in Agnès Varda's *Sans toit ni loi* and Leos Carax's *Les Amants du Pont-Neuf*', in Myrto Konstantarakos (ed), *Spaces in European Cinema* (Exeter ;, Intellect Books, 2000), pp. 42–51 (p. 43).

28 Alion, p. 8. La phrase de Stendhal est plutôt : « Un roman est un miroir qui se promène sur une grande route » (Stendhal [Henri Beyle], *Le Rouge et le noir* (Paris : Gallimard, Folio, 1972, p. 357).

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

celle, presque ethnologique, de l'observation participante, et c'est ainsi que Varda réussi à déplacer le centre du film : ce n'est pas la psychologisation du personnage principal qui domine, il n'y a pas d'explication à sa situation ou à son comportement revêche, pour éviter que sa vie et sa mort soient perçues comme étant fatidiques.

L'image que les hommes se font de Mona est moins différenciée que celle des femmes : à l'exception de l'éleveur de chèvres philosophe et d'Assoun, la saleté et l'odeur de Mona les répugnent, mais finalement ils sont attirés par elle sur le plan érotique. Pour la réalisatrice, ces regards, le fait que Mona soit perçue comme une proie facile, qu'elle soit réduite à son physique, contiennent déjà la violence qui finit par éclater dans son viol. Chez Prudhomme, l'autostoppeur et le narrateur conviennent ensemble que parmi les automobilistes photographiés, "[i] l n'y a pas beaucoup de femmes"[29]. S'il y en a et si elles sont jeunes (ou s'il s'agit de la compagne de l'autostoppeur), leur physique est commenté et le rapport qui s'établit avec elles est celui de la séduction[30].

3. La (ré-)appropriation du Road Movie

Le film et le roman s'approprient ou se réapproprient le genre classique du *Road Movie*, un genre habituellement perçu comme un domaine masculin[31]. Le roadster qui en constitue le centre est généralement un homme, les femmes sont reléguées dans les rôles secondaires et passifs. Le film d'Agnès Varda ne substitue pas simplement une femme au rôle central masculin, mais questionne le genre au niveau de la perspective, de l'esthétique et du contenu, pour montrer à quel point il est enchevêtré dans une perception hégémonique et masculine[32].

Le mouvement de Mona chez Varda est ce qui met et maintient le film en marche, c'est ainsi qu'elle s'approprie l'espace ouvert, car "son seul lieu propre est l'extérieur"[33]. Vu sous une perspective traditionnelle, celui-ci

---

29 Prudhomme, p. 51.

30 Prudhomme, pp. 51, 138, 205, 271.

31 Depuis le film d'Agnès Varda, les réappropriations féminines ou même les déconstructions féministes du genre sont devenues plus fréquentes, cf. à titre d'exemples *Thelma & Louise* (Ridley Scott, USA 1991) ou *Baise-moi* (Virginie Despentes, F 1999).

32 Cf. Susan Hayward, 'Beyond the Gaze and into *femme-filmécriture*. Agnès Varda's *Sans toit ni loi* (1985)', Hayward (ed), *French film texts and contexts* (London, Routledge, ²2002), pp. 269–80 ainsi que Michelle Royer, 'The Hijacking of a Genre : French Female Filmmakers and the Road Movie', in Maggie Allison, Angela Kershaw (eds), *Parcours de femmes. Twenty Years of Women in French* (Bern, Oxford : Peter Lang, 2011), pp. 243–56.

33 Déchery, p. 139.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

serait réservé aux hommes – notamment dans le *Road Movie* –, alors que les femmes restent à l'intérieur et sont restreintes dans leur liberté de mouvement. Comme le souligne Susan Hayward, "*through this contrast of movement versus immobility, Varda subverts the traditional codes of classic narrative cinema which depict man as the gender on the move and woman as static*"[34].

Le roman de Prudhomme revient à une distribution bien plus traditionnelle des rôles et de la perspective : les premiers rôles sont réservés à l'autostoppeur et au narrateur, qui domine le texte avec sa perspective narrative[35]. Les femmes sont résolument reléguées aux rôles secondaires, leurs mentions dans le texte ne s'effectuent qu'en dépendance de leur relation avec le protagoniste ou le narrateur. La hiérarchie patriarcale est ainsi reconstituée. Alors que le protagoniste est en mouvement perpétuel et s'approprie littéralement le pays entier, sa femme se voit forcée de rester chez elle et de s'occuper de l'enfant, non sans exprimer son mécontentement[36].

Si l'on postule avec le célèbre article de Laura Mulvey que "*the unconscious of patriarchal society has structured film form*" – et certainement aussi la forme du roman –, le film d'Agnès Varda s'oppose vigoureusement à cette forme qu'il tente de dissoudre. Mona et le film qui la met en scène refusent d'embrasser le rôle traditionnel de la femme que Mulvey décrit ainsi :

> *In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness*[37].

Bien que la plupart des hommes qu'elle rencontre réagissent avec un intérêt érotique auquel Mona cède plus ou moins volontiers, le film n'accentue pas son "impact érotique", mais son indépendance vis-à-vis de lui. Elle n'est pas exhibée ou "fragmentée par des *close-up*"[38] comme le sont les "petits seins"[39] ou les "fesses belles et fortes"[40] des femmes chez Prudhomme. Mona et son caractère énigmatique forment indubitablement le centre du

---

34 Hayward, p. 272.

35 Vu que le texte établit dès le début un contraste entre nomadisme et sédentarisme, contraste qui oppose le protagoniste et le narrateur, on pourrait se demander si ce dernier, dont la position sédentaire est soulignée à plusieurs reprises, n'est pas féminisé par le fait de se retrouver, lui aussi, dans une position traditionnellement réservée aux femmes.

36 Prudhomme, p. 137.

37 Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in *Screen* 16.3 (1975), pp. 6–18 (p. 11).

38 Mulvey, p. 14.

39 Prudhomme, p. 294. Cf. aussi pp. 61, 184, 206, 215, 237.

40 Prudhomme, p. 61.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

film, elle n'est subordonnée à aucun caractère masculin. Chez Prudhomme, c'est à nouveau un homme – deux, même – qui

> *controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator […]. This is made possible through the processes set in motion by structuring the film around a main controlling figure with whom the spectator can identify*[41].

Quoique le fait que les "témoins" regardent Mona constitue le pivot du film, la caméra de Varda indique clairement qu'à aucun moment elle n'agit pour qu'on la regarde, il n'y pas de "*to-be-looked-at-ness*" à la Mulvey. En comparaison, le roman de Prudhomme revient à une narration classique où c'est le regard de l'homme qui domine tout et qui contrôle aussi le regard du lecteur et de la lectrice : ce que nous savons des automobilistes qui veulent bien passer un bout de route avec l'autostoppeur, nous le savons à travers ses récits que le narrateur nous rapporte, à travers une perspective doublement transmise – et doublement masculine. Au lieu de questionner la perspective normative, le roman l'affirme. C'est un narrateur masculin qui détient fermement les rênes et restaure la perspective narrative masculine si habilement déconstruite par le texte de Mulvey et le film de Varda. Ce qui était critique sociale acerbe chez elle devient un éloge de l'hospitalité chez Prudhomme.

4. Hospitalité

Varda tente d'entrer en dialogue, en confrontant le public à des questions incommodantes dès les tracts publicitaires pour le film : "Prendriez-vous Mona en stop ? Elle pue et elle ne vous dira pas merci."[42] Tout comme les témoins dans le film, le public est appelé à confronter ses propres réactions face aux femmes sans abri avant même de regarder le film, ajoutant ainsi un élément supplémentaire à la description de Mona. Agnès Varda décrit ses exigences envers ses spectateurs en conséquence : "[J]'ai souhaité vivement que chaque spectateur sente qu'il est lui aussi un témoin du passage de Mona et qu'il a quelque chose à en dire après y avoir pensé. Mona nous questionne tous."[43] Bien avant la publication du texte de Jacques Derrida sur l'hospitalité, *Sans toit ni loi* réfléchit aux conditions de l'hospitalité absolue, que le philosophe définit en opposition à l'hospitalité conditionnelle :

---

41 Muvley, p. 12.

42 Cité par Alion, p. 7.

43 Agnès Varda, 'Note sur les témoignages que nous avons cru bon d'indiquer de manière précise', in *L'Avant-scène cinéma.* Dossier : *Sans toit ni loi* 521, 2003, p. 23.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

> [L]'hospitalité absolue exige que j'ouvre mon chez-moi et que je donne non seulement à l'étranger (pourvu d'un nom de famille, d'un statut social d'étranger, etc.) mais à l'autre absolu, inconnu, anonyme, et que je lui *donne lieu*, que je le laisse venir, que je le laisse arriver […], sans lui demander ni réciprocité (l'entrée dans un pacte) ni même son nom[44].

Les témoins dans le film de Varda, surtout ceux qui accueillent Mona dans leurs voitures ou leur chez-soi, offrent cette hospitalité absolue. En ayant offert spontanément ce que Derrida définit comme étant "une loi sans impératif, sans ordre, sans devoir", en écho presque au titre du film, "une loi sans loi"[45], ils s'exposent à l'autre, à "l'étrangère"[46] qu'est Mona. Aucun pacte ne s'établit avec cette étrangère, dans la plupart des cas, elle répond en monosyllabes et ne dit pas son nom. Alors que l'exercice de l'hospitalité conditionnelle suppose un investissement mutuel de l'hôte et de l'étranger, la loi de l'hospitalité absolue ne l'exige que de l'hôte – Mona le prouve à chaque nouvelle rencontre. En dépit de cela, elle laisse une trace, car "l'hospitalité est l'exposition à l'autre, en tant qu'il nous affecte"[47]. Les réactions des témoins dans le film montrent que Mona les a affectés, bien qu'elle ait refusé d'établir un lien et de répondre aux questions. Comme Derrida montrera si bien douze ans plus tard, hospitalité et hostilité ne se contredisent pas, mais sont les deux dérivations du mot latin, "l'étranger (*hostis*) accueilli comme hôte ou comme ennemi. Hospitalité, hostilité, *hostipitalité*"[48].

Par les routes, au contraire, nous livre la réponse avant même que la question ne soit posée : le protagoniste raconte à son fidèle chroniqueur comment il s'introduit aux automobilistes qui l'accueillent dans leurs voitures :

> Je leur dis que je les trouve admirables de m'avoir pris. Que pour moi c'est le critère suprême de l'hospitalité : être capable d'ouvrir sa portière au parfait inconnu. Ne pas craindre de se retrouver soudain à 30 centimètres d'un étranger dont ils ignorent s'il sera agréable, s'il partagera leurs idées, s'il sentira bon, si la présence de ses 70 kg assis là, sur le siège passager, seulement séparés d'eux par la tige du frein à main, leur sera plaisante ou les importunera. Je leur dis que je veux rencontrer un maximum de gens comme eux, capables de ce geste-là[49].

En donnant presque mot à mot la définition de l'hospitalité absolue de Derrida, en expliquant leur geste spontané, l'autostoppeur lui prend son incon-

---

44 Jacques Derrida, Anne Dufourmantelle, *De l'hospitalité* (Paris : Calmann-Lévy, 1997), p. 29, mise en évidence selon original.

45 Derrida, Dufourmantelle, p. 77.

46 Derrida, Dufourmantelle, p. 31.

47 Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, *De quoi demain… Dialogue* (Paris : Fayard, Galilée, 2001), p. 100.

48 Derrida, Dufourmantelle, p. 45.

49 rudhomme, p. 37.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

ditionnalité, leur dicte la manière dont ils devraient être affectés. D'emblée, tous ces personnages fort différents sont récupérés pour le projet de l'autostoppeur, celui de parcourir l'Hexagone en stop et d'ainsi constituer un réseau de rencontres chaleureuses qui finira par se superposer aux paysages, pour constituer la face humaine et hospitalière du pays :

> J'ai reconnu le maillage familier de nationales et d'autoroutes. Les artères principales en rouge. Les veines bleues en nationales. Le pays tout entier irrigué de capillaires, de vaisseaux, routes départementales, communales, chemins divers. Les taches vertes des forêts. Le blanc des plaines. Le bleu des lacs. Le gris léger du relief. Les mouchetures synonymes de marais. Et partout sur la carte non seulement la multitude de noms de lieux imprimés en corps plus ou moins gros selon le nombre d'habitants, mais des buissons d'inscriptions rajoutées au stylo noir. En caractères serrés. D'une main patiente. Parfois très légèrement de travers. Parfois raturés. Biffés. Chevauchant d'autres inscriptions plus anciennes. Zoé et Claire, Angers-Paris, 13 novembre 2016. Raphaëlle, Lunéville-Belfort, 17 août 2016. […] Certaines zones largement recouvertes déjà. La région parisienne. La Bretagne. Les grands axes autoroutiers. Le Sud. D'autres presque entièrement vierges encore[50].

Les paysages, les villes ou villages ou encore leurs monuments, se réduisent, selon l'autostoppeur, à "[l]a rambarde nationale [,] vrai trait d'union de notre territoire […]. Vrai marqueur de cette francité que certains cherchent partout sans la trouver"[51]. Le protagoniste de Prudhomme donne une nouvelle interprétation de la phrase remarquable de Michel Houellebecq, qui donne le titre à l'exposition de son protagoniste-artiste dans *La Carte et le Territoire* : "La carte est plus intéressante que le territoire"[52] : dans *Par les routes*, ce n'est pas la carte qui est plus intéressante, ce sont les routes et, surtout, les rencontres en cours de route. Toutefois, comme je l'ai montré plus haut, ces rencontres sont réduites au point de pouvoir faire figure de légende supplémentaire et de ne pas prendre plus de place que la carte elle-même. L'image de la France est effectivement complétée, bien que de manière superficielle, au sens littéral comme au figuré.

L'apogée du projet de l'autostoppeur est une rencontre à grande échelle, celle de sa "deuxième famille : la famille des automobilistes qui, un jour, m'ont aidé"[53]. Il les invite tous à se rendre dans "le petit village de Camarade, dans l'Ariège"[54]. L'autostoppeur, quant à lui, ne viendra pas à cette rencontre, pour ne pas "venir se remettre au centre"[55]. Semblable au

---

50 Prudhomme, p. 75–76.

51 Prudhomme, p. 106.

52 Michel Houellebecq, *La Carte et le Territoire* (Paris : Flammarion, 2010), p. 82, en majuscules dans le texte.

53 Prudhomme, p. 287.

54 Prudhomme, p. 287.

55 Prudhomme, p. 293.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.

film de Varda, où l'image centrale, complète de la protagoniste, fait défaut, l'autostoppeur refuse aussi de prendre place au centre, tout en continuant de l'occuper. De loin, il orchestre une foule "d'inconnus qui ne l'étaient déjà plus tout à fait les uns pour les autres"[56]. C'est sa mobilité à lui qui a permis de produire cette cohésion, de créer une communauté qui réunit toutes les régions et toutes les classes qui constituent la France d'aujourd'hui[57] – une rencontre qui le rend obsolète en tant qu'élément de liaison. Ce qui demeure, c'est la communauté qu'il a créée, liée par une hospitalité accordée spontanément.

Le contraste avec *Sans toit ni loi* ne pourrait être plus net. Dans les autres projets de Varda, comme *La Pointe Courte* ou *Daguerréotypes*, la communauté joue aussi un rôle central, une "*interlinked community, in which there is no such thing as an isolated drama*[58]". Il n'en est pas de même dans *Sans toit ni loi*, où les relations entre les personnages ne créent aucune cohésion. Parler de Mona permet d'établir un terrain d'entente, mais celui-ci n'existe que pour la durée du film et, au-delà, confirme plutôt qu'il n'abolit les hiérarchies sociales. La mort de Mona n'a pas lieu au sein d'une "communauté interconnectée", mais est plutôt un "drame isolé" qui confirme son statut de personne marginalisée qui s'est exclue de la société et de toutes ses normes. Même dans la mort, Mona ne crée pas de communauté, car son regard renvoie finalement chaque personnage à lui-même.

***

Presque trente-cinq ans après que Varda a donné sa version féministe du *Road Movie*, critiquant en passant la manière dont le cinéma traditionnel enferme les femmes dans une perception érotique, alors que le mouvement *MeToo* bat son plein, le jury exclusivement féminin du Prix Femina, fondé en contre-proposition à d'autres prix littéraires jugés misogynes, porte son choix sur le roman de Sylvain Prudhomme[59]. Bien qu'un jury féminin ne soit évidemment pas forcé à être, aussi, un jury féministe, on constate que le texte choisi constitue une régression notable quant à ce qui avait été acquis par une figure certes d'exception comme la réalisatrice Agnès Varda. Si, comme l'affirme le présent volume, "en France, parler de l'espace (rural) revêt une dimension politique", il semble qu'il soit grand temps que les autrices et réalisatrices se réapproprient leurs pays.

---

56 Prudhomme, p. 293.

57 La France non-hexagonale est la grande absente du roman.

58 Alison Smith, *Agnès Varda*, (Manchester/New York : Manchester UP, 1998), p. 66.

59 Depuis 2010, le Femina n'a été décerné qu'à une seule autrice, à Léonora Miano pour *La saison de l'ombre* en 2013.

Copyright © 2024. Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH. All rights reserved.

Les Cartes et les Territoires : Les Ruralités Dans les Fictions Françaises des XXe et XXIe Siècles, edited by Timo Obergöker, Konigshausen & Neumann, Verlag, GmbH, 2024. ProQuest Ebook Central, http://ebookcentral.proquest.com/lib/unimannheim-ebooks/detail.action?docID=3162
Created from unimannheim-ebooks on 2024-11-18 10:50:30.