

“Les non-lieux, hauts lieux du roman français contemporain”**Kentucky Foreign Language Conference****19-20 avril 2002**

«Plaidoyers pour l’Autoroute et la Banlieue□

L’art de la flânerie comme réquisitoire contre le non lieu chez François Bon»

Alexandre Dauge-Roth**(Bowdoin College)**

Dans des textes récents tels que *Parking* (1996), *Impatience* (1998), *Dehors est la ville* (1998), *Autoroute* (1999), *Paysage de fer* (2000) ou *La banlieue n’est plus* (2000), François Bon se donne pour objets des espaces urbains perçus a priori comme des non-lieux, comme des lieux sans visibilité ou vitalité autre que celle liée à leur finalité officielle. L’écriture de François Bon, en explorant d’autres manières de voir et de donner à voir des lieux tels qu’une aire de repos sur l’autoroute, un parking, une cabine téléphonique, une cage d’escalier, une couchette de train ou encore un tapis roulants dans un aéroport (*Impatience* 78-79), s’efforce de contredire le verdict initial qui identifie ces espaces urbains à des lieux sans histoire puisque ce dont ils sont le théâtre est supposé être joué d’avance.

Si pour George Perec «Vivre c’est passer d’un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner» (*Espèces d’espaces* 14), quelle nouvelle donne opère la multiplication des non-lieux au cœur de nos urbanités ? Quel casse-tête représentent-ils et

évacuent-ils vraiment la possibilité de se cogner ? La réponse sera, vous vous en doutez, négative dans la mesure où la définition des espaces et leur traversée nous renvoient en définitive à nous-mêmes dans la relation que nous actualisons avec tous les lieux de la ville, qu'il s'agisse des hauts lieux ou des non-lieux : «La ville est une fiction. [...] Ce qui se peint c'est notre idée de la ville, ce que nous mettons en jeu entre nous et le dehors lorsque nous disons le mot ville.»(*Dehors est la ville* 7)

S'il importe pour François Bon de contredire les réquisitoires qui multiplient dans les villes les non-lieux, c'est parce que cette manière d'appréhender l'espace urbain — au double sens du terme — interdit de voir et de penser la multitude des objets et des présences qui existent en ces lieux. Œuvrant à la reconnaissance sociale des pratiques qui ont lieu grâce aux non-lieux de la ville, Bon se livre à un plaidoyer qui vise à contredire les multiples discours de l'exclusion qui produisent du non-lieu et en entretiennent la méconnaissance en interdisant de penser les interactions sociales dont ils sont le théâtre.

Le non-lieu auquel aspire l'écriture de Bon, n'est donc pas le non-lieu urbain synonyme de solitude et de vacuité, mais un non-lieu énonciatif, à savoir celui qui infirme les réquisitoires qui relèguent certains espaces hors de toute reconnaissance sociale. Le non-lieu auquel œuvre Bon est donc celui d'une innocence à reconquérir et à réaffirmer afin d'ouvrir la ville à de nouveaux regards et à de nouveaux égards. Le non-lieu qu'agence Bon à l'endroit des médiations en vigueur constitue ainsi un préalable nécessaire pour penser tout lieu et l'arracher à l'évidence du lieu dit et du lieu commun. Grâce à différents dispositifs textuels, Bon nous rappelle que la finalité de tout lieu peut être mise en question par les pratiques sociales par le biais desquelles tel lieu devient “un lieu en question” et parvient à faire oublier la question du lieu que son énonciation met en jeu :

Ce qu'il y aurait à examiner, c'est vraiment cette question: cette présence ici [dans le 93, département de la Seine Saint-Denis] des choses, nous étonne-t-elle plus que la même présence partout ailleurs à cause du contexte, ou bien le contexte renchérit-il sur les choses elles-mêmes, les conduisant à cet excès dans la présence, qui parfois nous rendrait muets, tellement nous sommes réduits à l'incapacité de décrire, de faire que les mots collent à ce qu'on a devant les yeux ? (*Banlieue n'est plus* 5)

En explorant différentes configurations pour le moins hybrides—aucun des livres de Bon est construit selon le même modèle ou un seul genre— Bon s'ingénie à rendre visible la multiplicité des rapports qui se font et se défont entre un lieu et ses usagers. Dans la suite de cette communication, j'aimerais tenter de cerner comment Bon nous permet de reconnaître ce qui jusqu'alors était soit figé dans une visibilité prédéfinie ou encore, plus scandaleusement, dépourvu de toute visibilité sociale —et donc d'existence sociale :

On travaille dans les représentations non constituées comme telles. Constituer le réel comme représentation suppose de disloquer aussi la syntaxe issue des représentations préexistantes. (*Parking* 61)

Chaque texte de Bon, en explorant des configurations innovatrices pour parler de la ville et de ses usagers, se donne ainsi à lire comme une prise de position en prise avec les médiations qui vident certains espaces urbains de toute présence ou pratiques pour en faire des non-lieux, c'est-à-dire des lieux où toute forme de sociabilité ne saurait être possible. Le danger qu'identifie Bon dans la multiplication des lieux urbains perçus comme des non-lieux, réside dans le non-lieu relationnel qui guette les usagers de ce lieu. En effet, si l'usage d'un lieu est réductible à sa finalité préétablie, celui-ci tend à devenir purement fonctionnel et n'est plus investi comme ayant une vitalité ou valeur relationnelle. Les usagers d'un soit-disant non-lieu se trouvent dès lors devant le problème suivant: comment actualiser et faire reconnaître la sociabilité d'un lieu si ce dernier est relégué de faire entendre et circuler les voix des usagers de ce lieu concourt à

dissoudre la possibilité même qu'il s'y constitue différentes formes de sociabilité dans la mesure où tout lien social collectivement vécu passe par l'énonciation et la reconnaissance partagée d'un certain rapport à l'espace.

Ce qu'il importe de retrouver pour Bon, sous la profusion des réquisitoires urbains qui produisent du non-lieu à en revendre, c'est la diversité des relations que les individus établissent avec leur espace alentour et leur désir d'établir dans cet investissement du lieu un lien avec autrui. Comme l'indique Serge Renaudie, un paysagiste du 93 que Bon cite dans *Banlieue n'est plus*, ce qui prime dans le paysage ou dans l'organisation de l'espace «c'est la relation à l'autre ou à moi-même que je peux y développer»(11). Comment faut-il dès repenser le paysage textuel pour d'une part rendre visible ce type de relation là où il existe et, d'autre part, le rendre pensable là où il fait défaut. Dans cette perspective, la multiplication des témoignages et des voix anonymes jouent un rôle cardinal dans les textes de Bon. Par cet agencement polyphonique, chaque texte de Bon se refuse à privilégier un modèle textuel régi et dominé par une seule voix, qu'elle soit omnisciente ou non. Les narrateurs de Bon sont toujours inscrits dans un rapport dialogique avec d'autres voix ou médiations qui sont leurs alter égaux. La restitution de ces voix et médiations de la ville prend des formes diverses, allant de la retranscription d'une série d'interview dans *L'Autoroute* aux tableaux urbains d'Edward Hopper dans *Dehors est la ville*, en passant par les personnages imaginaires et anonymes d'*Impatience* dont les monologues solitaires se croisent et s'accumulent, seul l'espace du texte parvenant à les mettre en résonance pour initier l'amorce d'un dialogue.

Dans cette perspective polyphonique, *Impatience* constitue un bon exemple d'exploration formelle dans la mesure où ce texte met en scène un dispositif qui permet de discerner les

dières de la ville plutôt que de dire la ville pour en cerner la logique. Bon écrit en ce sens contre l'autorité dont peut jouir le narrateur, lui refusant le privilège d'être au bénéfice d'un point de vue privilégié à partir duquel l'espace urbain et ses usages deviendraient entièrement intelligibles. *Impatience* est un texte qui tente de faire le recensement des colères et des frustrations plus ou moins contenues qui s'accumulent au cœur des espaces urbains contemporains. Pour rendre audible cette inquiétude, cette détresse sans écho parce qu'irrecevable au cœur des médiations dominantes, Bon opte donc pour un dispositif polyphonique, une structure éclatée d'où ne saurait immerger une voix unifiée tout comme une perception articulée. Au contraire, le texte distille prise de parole après prise de parole, l'existence d'une inquiétude sourde, diffuse, faite d'éclats tranchants et de bribes qui tranchent avec les perceptions communément admises.

Le modèle narratif qui se voit dès lors incriminé, ou anachronique, est celui du roman qui aux yeux de Bon s'avèrerait incapable de restituer la diversité inarticulée des voix et des impatiences qui hantent nos villes. L'écriture romanesque exigerait de respecter trop d'attentes et de contraintes qui réintroduiraient une cohérence et une lisibilité globale qui fait ici socialement défaut pour Bon et qui, de plus, euphémiserait la violence et le tranchants de ces éclats de voix si ceux-ci se voyaient subordonnés aux exigences de la mise en intrigue telle que la définit Ricœur :

Non, plus de roman jamais, mais cueillir à la croûte dure ces éclats qui débordent et résistent, non plus d'histoire que ces bribes qu'eux-mêmes portent et comme avec douleur remuent sans s'en débarrasser jamais, plus de tableau qui unifie et assemble, mais dans le dispositif noir laisser résonner les linéaments dispersés d'images et de sons, le grossissement des visages abîmés et tout ce sur quoi on achoppe soi-même pour dire, plus de calme mais l'agitation, se porter soi-même à cette rencontre des éclats où on achoppe [...], et se forcer d'entendre et collecter et rapporter la masse disparate et

l'immense agrégat de toutes bribes de mémoire et d'itinéraires et de noms et d'histoire et renvoyer ça dans le dispositif noir pour que tout résonne et soit renvoyé vers la ville qui à force de grondement se refuse à rien entendre [...]. (*Impatience* 67-68)

L'absence de toute ponctuation ici met en scène l'impossibilité d'articuler la multiplicité de ces bribes, de ces voix qui tranchent avec la multiplications des espaces sonores qui empêchent d'entendre les voix de la ville pour ne pas dire de s'entendre tout court. L'esthétique du recensement se veut en ce sens chez Bon un parti pris idéologique, à savoir un refus de sacrifier l'hétérogénéité et l'incommensurabilité des voix et des lieux urbains sur l'autel de la cohérence romanesque ou de la progression d'une intrigue vers un dénouement. Pas d'épilogue possible ici, mais seulement un recensement rigoureux de ce qui existe en-deça des représentations associées aux hauts-lieux de la ville. Bon s'ingénie ainsi à multiplier l'émergence de non-lieux au cœur des topographies dominantes pour en miner la légitimité tout comme l'évidence.

Dans cette perspective, la liste ou l'inventaire devient une arme énonciative des plus efficaces car elle aussi permet de contourner l'illusion de maîtrise d'un récit articulé et rationnel comme l'illustre cette liste dont la longueur fait exploser la phrase qui la borne et qui cherche à la contenir syntaxiquement. Les inventaires de Bon épuise en ce sens la syntaxe sans pour autant prétendre épuiser les pratiques et les espaces qu'ils cherchent à rendre visibles ou audibles:

Et sous la ville sont galeries grises par où on traverse sans voir,
 Et sous la ville sont tunnels où on vous transporte sans possible regard d'un à l'autre mais debout et pris dans la masse de fer vibrante,
 Et sous la ville sont galeries et fausses vitrines à éclairages jaunes où les marchandises vulgaires s'étalent et sont les mêmes pour tous besoins de chacun,
 Et sous la ville sont marches qui descendent aux boyaux noirs où sont les câbles et les fils, et les arrivées d'eau et de gaz et le retour de ce qui est usé et sent, sous la ville est ce

tissu de choses convoyées visibles ou invisibles qui sont ce par quoi la ville tient les hommes,

Et sous la ville sont les autres villes, l'histoire piétinée des hommes et femmes d'avant et les maisons d'aujourd'hui ont repoussé sur leurs caves et la chair d'aujourd'hui dressée sur les os dans la terre,

Et sous la ville encore on descend aux alvéoles grises où sont nos carapaces mobiles de fer et de vitre,

Sous la ville les tunnels et parkings et nul n'a plus ici-bas de regard pour un autre.

(Impatience 35-36)

S'il y a mis en scène d'un divorce entre la dimension sémantique et syntaxique de l'énoncé, c'est aussi parce que le texte de Bon met en évidence la juxtaposition urbaine d'une multiplicité de solitudes qui se croisent et s'ignorent sans parvenir à s'entendre ou à se mettre à l'unisson. La ville semble avoir multiplié ces non-lieux qui, selon Marc Augé, «créent de la contractualité solitaire»(118). Afin de rendre compte dans sa configuration polyphonique des non-lieux à partir desquels une succession de personnages prennent la parole, Bon les met en scène dans un espace obscur et anonyme, les personnages surgissant puis disparaissant sans jamais réellement avoir réussi à engager un dialogue entre eux. L'inventaire des paroles qui circulent dans la ville, dans ce contexte où prime le monologue et la solitude, est une façon pour Bon, non seulement de faire entendre une pluralité de voix, mais aussi une façon de faire voir la diversité des liens que les usagers des non-lieux établissent pour laisser des traces de leur présence, élisant au cœur des soi-disant non-lieux les repères de leur identité qui ne saurait s'affranchir de l'espace à partir duquel elle s'énonce:

On préférerait l'inventaire étage par étage des noms et des vies, avec les lieux traversés et les phrases que chacun prononce quant à ces lieux, qui sont la vérité pour lui de sa trace sur la terre, et cela multiplié par l'infini des hommes pris dans les étages de la ville [...].

(Impatience 13)

L'inventaire permet donc, pour jouer sur les mots, premièrement de ne pas "inventer" des témoignages de l'espace urbain qui relégueraient une fois de plus ceux qui existent déjà et demeurent inaudibles ou irrecevables, ceux qu'il s'agit justement d'"inventorier". Deuxièmement, l'"inventaire" permet de ne pas "taire" l'hétérogénéité des usages et positionnements dont les non-lieux apparents de la ville sont le théâtre. Par le biais de l'inventaire, Bon en somme œuvre à l'émergence d'un dispositif textuel qui se refuse d'inventer pour ne pas taire les relations au lieu qui existent !

De plus, le dispositif polyphonique que met en scène Bon dans *Impatience* vise à prendre en considération l'acte même qui actualise la perception de la ville et de ses lieux —qu'ils soient des hauts-lieux ou des non-lieux. S'il importe de prendre en considération les conditions d'énonciation de nos espaces urbains, c'est parce que toute énonciation actualise un dessein, renvoie à une série de pratiques contraignantes et s'avère le théâtre d'une série de positionnement. Dire la relation à un lieu renvoie en ce sens toujours à d'autres dire qu'il convient selon les circonstances dédire, redire, contredire, voire interdire. Conscient de cette intertextualité ou chacune des œuvres de Bon, est mise en place un système polyphonique qui interdit la possibilité d'un point de vue dominant ou central à partir duquel les autres seraient à évaluer. Happé par la prolifération des espaces urbains, Bon, tout Michel de Certeau, refuse de succomber à l'appel des lisibilités fictives et du simulacre théorique qui est le propre du point de vue surplombant ou central. Bon aussi sait que «n'être que ce point voyant, c'est la fiction du savoir» et que la possibilité de ce point de vue a un prix social, à savoir «un oubli et une méconnaissance des pratiques» («Marches dans la ville» 140-41). Dans un texte écrit en octobre 2000 pour le colloque "Urbanités" de la Fondation 93, François Bon rappelle à son tour l'importance des

pratiques dans la perception et l'appropriation des espaces urbains, mais, de plus, il souligne tout particulièrement la pratique qui consiste à nommer et à définir le lieu dont on parle et d'où on parle :

Mais quand on est là, dans ces villes, le déplacement mental est immédiat : il n'y a plus de centre que là où vous êtes, vous-mêmes. Donc un centre qui ne s'exprime que par rapport à son locuteur immédiat : est centre de la ville le lieu depuis lequel je parle. On pourrait rétorquer que la nuance de peu : elle est fondamentale, parce qu'elle inclut celui qui le nomme dans la définition même du territoire [...]. (*Banlieue n'est plus* 4)

L'acte de nomination engage donc doublement le sujet. Il engage tout d'abord l'identité du locuteur dans la mesure où celui-ci établit un lien identitaire et positionnel par rapport au lieu qu'il nomme et, ensuite, il est le théâtre d'une forme d'engagement du sujet par rapport au lieu dans la mesure où le non-lieu initial en devenant un lieu dit s'avère l'espace à partir duquel le sujet se positionne et s'envisage.

Alors inventer la ville, réinventer, bien sûr. Mais quel poids dresser d'abord contre la relégation, pour conjurer l'héritage? Comme s'il y avait à payer toujours la dette des autres, mais qu'en ressasser l'argument était encore un cadeau de plus à l'héritage, à cette relégation même. (*Banlieue n'est plus* 8)

Dès lors, comment cerner ce qui vaut le coup d'œil ou ce que vaut tel ou tel coup d'œil? Que privilégier au sein de la médiation d'un lieu sachant trop bien que toute perception s'organise toujours aux dépens de certains des éléments constitutifs du lieu puisque tout «lieu dit» présuppose un non dit qui rend possible de dire le lieu, de le rendre visible, voire intelligible? Comment éviter le piège du regard qui ne cherche pas tant à voir qu'à retrouver ce qu'il désire ou espère voir pour se confirmer lui-même dans sa volonté de savoir au lieu de se remettre en jeu? Par quels jeux ou techniques est-il en outre possible de s'affranchir des œillères qui endiguent la déviance potentielle des regards obliques

afin de promouvoir une façon de voir irrévérencieuse à l'ordre des choses à voir. Voilà une série de questions qui sont au cœur de l'écriture de François Bon et de son effort de contredire nos —tout comme ses— préconceptions. S'il importe de remettre en jeu notre manière de voir, c'est bien parce que trop souvent nous appréhendons —au double sens du terme— les histoires de certains lieux et nous les définissons alors comme non-lieux afin de nous rassurer puisqu'ils ne sauraient alors avoir ou faire des histoires. La démarche de Bon reprend en somme à son compte cette injonction de Miguel Benasayag reprise par François Maspero dans *Les Passagers du Roissy-Express* (1990) quand ce dernier en vient à réaliser un jour, en regardant une banlieue parisienne à travers la fenêtre du RER que ce lieu l'implique, lui le voyageur qui passe sans s'arrêter. Ainsi, «Plutôt que de regarder, dire ça me regarde».

Au fameux «Circulez Il n'y a rien à voir» —paradigme du discours officiel et dominant qui légifère qui est habilité à voir, à donner à voir et à définir ce qui est à voir— Bon oppose son œuvre dont l'apostrophe et l'impératif seraient plutôt: «Demeurez et flânez Tout y est à revoir». Dans ma communication, j'analyserai quelles techniques narratives Bon met en œuvre —flânerie, approches répétitives et sérielles, valorisation du fait divers et des phrases anodines— pour investir un lieu selon d'autres perspectives et s'y investir. Car en définitive, la conversion du regard que vise à provoquer Bon c'est celle du passage d'une position d'observateur désengagé à celui d'observateur qui s'engage dans et pour un lieu que ce soit à travers l'acte de l'écriture ou celui de la lecture. En ce sens, œuvre à la mise en place d'une conception positionnelle de l'énonciation du lieu où la notion de non-lieux ne saurait dès lors plus être lue comme

une forme de méconnaissance mais comme une injonction à la méconnaissance des histoires et des pratiques dont ce lieu est le théâtre et que lui seul rend possible :

Ce qu'on cherche ici sous le nom de ville, ici [dans le 93, département de la Seine Saint-Denis], est le bouleversement même de ce que nous avons jusqu'ici inclus dans le mot ville, et pas seulement modification intérieure de ce qu'il recouvre. Parler implique de définir qui on est, d'où on parle et de quelle parcelle. Qu'il n'y a pas, pour un tel objet, de locuteur indépendant de sa situation vis-à-vis de ce qu'il nomme. (*Banlieue n'est plus 2*)

J'essaierai par conséquent de montrer par quelles techniques narratives Bon parvient à abolir la mise à distance de certains non-lieux, leur mise au banc des espaces de reconnaissance et de mémoire, tout comme à malmener le désir de distanciation de celui ou celle qui observe tel ou tel non-lieu en l'immergeant au cœur des histoires de ce dernier pour contraindre le lecteur à s'y investir à son tour, à dire «Ça me regarde», ça me lit moi qui suis en train de lire et d'élire ce qui y est digne d'attention.

Qu'en est-il dès lors de l'autoroute?

La réaction du responsable de programmation auquel Bon et Vernes exposent leur projet d'aller filmer pendant une semaine l'autoroute nous servira ici de point de départ : «Moi je veux bien, je veux tout. Mais vous trouverez quoi? Des routes vides, des stations-services avec des gens qui payent leur plein. Des chauffeurs routiers qui font la sieste [...]. C'est plus que ça un film.»(8)

À qui Bon et Vernes répondent que leur dessein est le suivant : « [...] se promener avec une caméra là où normalement on ne va pas pour filmer, photographier ou écrire, simplement parce que tel est notre monde, et que ce monde-là n'est pas encore dans les livres et les films.»(8)

Dans ce court dialogue qui fait office de préambule au projet de filmer et d'écrire l'autoroute, le responsable de programmation met en évidence une série de contraintes avec lesquelles les auteurs des non-lieux contemporains doivent composer, du moins, par rapport auxquelles ils doivent se situer pour en déjouer les effets. Premièrement, le responsable reproduit à l'endroit de l'autoroute une vision fonctionnaliste des espaces et des interactions ont lieu sur l'autoroute et, ce faisant, évacue la possibilité même de toute forme d'inattendu puisque la finalité de ces espaces ou gestes est anticipée et incontournable. Deuxièmement, un film est plus qu'une collection de scènes ordinaires, il présuppose une certaine dose de suspens et d'inattendu qui conditionne ce qui est digne d'être narré, digne de s'arrêter parce que digne de mémoire ou susceptible de s'inscrire dans un récit qui impose à l'espace parcouru ses propres critères de sélection. La défi est en ce sens double pour Bon et Vernes. D'une part, il s'agit de résister à l'idée que l'autoroute, à pour seule finalité la fluidité et l'accélération de la circulation et que tous ses espaces constitutifs sont subordonnés à cette seule fin. D'autre part, il s'agit de repenser le conditionnement du regard lié à cette autre finalité qu'est la réalisation d'un film et les critères de sélection qui sous-tendent la prise d'images et de notes. Si on résume, il s'agit donc pour Bon et Vernes de trouver un moyen de parcourir l'autoroute sans que sa médiation et sa signification sociale soient courues d'avance et, ce faisant, recourir à des syntaxes et des grammaires buissonnières.

Afin de déjouer leurs propres préconceptions, Verne et Bon se donnent quelques règles dont la première est de tout noter et de filmer sans penser à une utilisation ou à un

montage futur. La consigne est simple: consigner et archiver sans distinction: «“On entre sur l’autoroute, on s’arrête, on en sort, il ne s’est rien passé, au nom de la sécurité, de la rapidité du voyage. Ou alors la machine casse, le drame exagéré, une glissade et vingt véhicules qui s’imbriquent. Un camion qui prend feu, et là où on aurait dû passer à cent trente kilomètres à l’heure, soit quatre-vingt-quinze mètres seconde, on reste quatre heures. Mais ce n’est pas ça qu’on cherche. Ce que je veux, c’est filmer l’ordinaire, jusqu’à ce qu’il prouve cette étrangeté qu’il recèle”»(18). S’il est facile d’énoncer un tel dessein, il n’est pas facile de le réaliser pour autant, chacun ayant de la peine à devenir une caméra de surveillance qui film en continu. Verne et Bon ne sauraient donc échapper à la question de la sélection qui est actualisée à la fois par le cadrage et le hors-champ qu’il implique et par la touche “rec” qui génère un oubli sans retour en arrière possible. L’objet vu, la personne rencontrée, l’événement vécu a été filmé ou ne le sera jamais.

Dans leur désir de se jouer de leurs propres attentes, il n’en demeure pas moins qu’ils n’échappent pas à certaines mises en scène conventionnelles d’eux-mêmes qui tend à inscrire leur projet dans le genre du “road movie”: Verne film le départ, Bon en note l’heure, Verne filme Bon au volant depuis la banquette arrière, filme le passage symbolique du paysage, bref, tous deux ne manquent les articulations classiques du récit de voyage. L’intérêt de leur démarche ne réside dès lors pas tant dans leurs propres capacités à s’affranchir d’eux-mêmes —scénario qui en définitive relèguerait l’autoroute comme lieu possible d’un non-lieu préconceptuel au rang de pur prétexte. Le salut viendra du dehors, des rencontres que l’autoroute va rendre possible à partir de leur prédisposition à s’attarder, à se laisser dériver et guider au fil des rencontres. Ce sont ces

destins croisés au cours de leur périple d'une semaine qui infléchiront en définitive leurs préconceptions de l'autoroute comme non-lieu, comme espace dévolu au transit accéléré et impersonnel où paysage et automobilistes défilent sans s'arrêter le plus souvent.

Leur première halte et rencontre a lieu dans le centre d'accueil de l'autoroute A6. Non seulement il est possible d'y obtenir des dépliants publicitaires sur l'A6 et d'y voir un documentaire sur sa construction et son maintien —double source d'information qui indique que l'A6 a une histoire et qu'elle est un lieu qui produit de la mémoire et que son image présente est un enjeu. L'A6, en somme, n'a pas attendu Verne pour arracher l'autoroute au non-lieu et encourager une forme d'interaction sociale qui ne réduirait plus l'autoroute à la seule valeur d'usage comme lieu de transit accéléré. Et l'A6 n'a pas non plus attendu Bon pour qu'il existe des archives écrites sur l'autoroute, puisqu'il est possible de signer dans ce centre d'accueil un livre d'or ! Bon commente ce livre d'or ainsi: «si c'était ça la meilleure chance de survie pour une écriture, l'abandonner au hasard d'un cahier que d'autres anonymes regarderont».Le fait que des personnes aient pris le temps d'écrire leur expérience de l'autoroute soustrait ce lieu de passage au non-lieu relationnel. Voilà que des usagers ont non seulement pris le temps de s'arrêter pour répondre à l'invite du panneau lumineux "Découvrez l'autoroute", mais plus encore, ont pris le temps de développer une forme de sociabilité à l'endroit de l'autoroute en témoignant de leur expérience dans le livre d'or. Ce faisant, ils ne laissent pas seulement une trace ou signature de leur passage, mais prennent part à un dialogue qui se joue "en différé" où les usagers font écho à ceux qui les ont précédé et interpelle ceux qui suivront. Voilà que l'autoroute n'est plus réductible à sa finalité première mais génère des

rencontres, des signatures, des présences, là où a priori l'automobiliste est censé éviter les autres, se fondre dans l'anonymat du flux et œuvrer à l'accélération de son absence en arrivant le plus vite possible à sa destination.

S'il n'est pas possible ici d'analyser en détails toutes les rencontres que le journal d'autoroute de François Bon nous livre, deux d'entre nous permettront, je l'espère, de dessiner deux voies possibles pour réaliser le dessein de nos deux arpenteurs de l'A6.

Il y a premièrement la rencontre avec l'inspecteur de l'hydrographie des routes nationales. Cette rencontre a eu lieu suite à l'idée de Verne d'appréhender l'autoroute non plus de l'intérieur, mais de son bord extérieur, en la rejoignant par toutes les routes secondaires, les chemins de terre ou encore à pieds à travers les champs, histoire de s'affranchir de la perception que l'autoroute impose à ses usagers et mettre en évidence sa perception à partir des lieux qu'elle coupe, divise, interrompt, voire relie. À travers cette rencontre, Verne et Bon vont s'exposer à une vision de l'autoroute insoupçonnée, à savoir celle qui valorise et archive «la valeur de pluie moyenne évacuée par mètre carré de bitume, la quantité en mètre cube multipliée par la surface sur deux cents mètres linéaires de route, ce que ça fait annuellement pour la totalité des autoroutes de France»(45), leur révélant qu'un bateau pourrait naviguer sur l'autoroute si on n'évacuait pas pendant deux mois les eaux de ruissellement. Voilà donc toute une nouvelle facette de l'autoroute qui se révèle, toutes une série de pratiques et d'interactions qui génèrent des archives pour que l'usage du non lieu demeure au double sens du terme sans histoire !

Saviez-vous ensuite qu'il existe en France contrôleur de l'écoulement des eaux

Le couple et celui qui ne veut plus quitter l'autoroute pendant 12 jours.

Pour les aider dans leur projet, ils adoptent s'arrêter là où il est possible de le faire, multiplier les points de vues sur l'autoroute en la parcourant de l'intérieur tout comme de l'extérieur, dormir près des sorties voire sur des aires de repos pendant une semaine, ou encore suivre une personne au gré des connections de l'autoroute pour ne pas avoir de destination prédéfinie. Cette méthode va s'avérer fructueuse à plus d'un titre.

Aide de l'extérieur // peintures de Edward Hopper

On a marché dans cette ville de fiction [la ville dans les peintures de Hopper], en quarante ans rassemblée, obsessivement centrale, récurrente. Et on retourne nous aussi dans cette ville si longtemps peinte pour chercher notre propre idée de la ville, celle qui nous ouvre à l'intérieur des yeux, notre ville. (*Dehors la ville* 81)