

Université de Montréal

**Déplacement, délocalisation et « dévoyage » dans quelques récits québécois
contemporains**

**Par
Guillaume Crevier-Lalonde**

Faculté des arts et des sciences
Département des littératures de langue française

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de M.A. en littératures de langue
française

Septembre 2015

© Guillaume Crevier-Lalonde, 2015

Ce mémoire intitulé :

Déplacement, délocalisation et « dévoyage » dans quelques récits québécois
contemporains

présenté par

Guillaume Crevier-Lalonde

a été évalué par

Élisabeth Nardout-Lafarge, directrice de recherche

Benoît Melançon, président-rapporteur

Jean-Simon Desrochers, membre du jury

Résumé

Ce mémoire s'intéresse à l'écriture du voyage et du déplacement à travers l'exemple de cinq récits québécois contemporains. Nous étudions ici *Voyage en Irlande avec un parapluie* et *Voyage au Portugal avec un Allemand* de Louis Gauthier, *Vers l'Ouest* de Mahigan Lepage, *Dix jours en cargo* d'Isabelle Miron ainsi que *Le sermon aux poissons* de Patrice Lessard. Constatant que les voyages contemporains se sont délestés de l'expérience de l'exotisme et de la découverte, nous faisons l'hypothèse que l'écriture du déplacement se transforme. Nous analysons comment une expérience dysphorique du déplacement s'inscrit dans la description des lieux, la mise en récit et l'identité des narrateurs. À partir des travaux de Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*) et de Marc Augé (*Non-lieux : introduction à la surmodernité*), nous nous intéressons, dans un premier chapitre, à la perception des lieux et à leur description. Notre parcours nous amène ensuite à examiner plus directement les modalités par lesquelles ces récits de la route produisent une continuité, métaphorique notamment. La troisième partie se concentre sur l'identité des narrateurs, qui tend à se construire ou à se déconstruire par rapport aux espaces qu'il parcourent. En nous servant des analyses d'images de Georges Didi-Huberman, nous examinons en conclusion comment ces différents aspects des textes produisent une « esthétique de la délocalisation », où les paysages et les lieux se constituent en écrans sur lesquels il est désormais possible de se projeter.

Mots-clés :

Déplacement, « dévoyage », route, non-lieux, littérature québécoise contemporaine

Abstract

This thesis focuses on travel and displacement writing by exploring this theme into contemporary narrative in Quebec literature. We study *Voyage en Irlande avec un parapluie* and *Voyage au Portugal avec un Allemand* (Louis Gauthier), *Vers l'Ouest* (Mahigan Lepage), *Dix jours en cargo* (Isabelle Miron) and *Le sermon aux poissons* (Patrice Lessard). By stating that travels don't relay the experience of exotism and of discovery anymore, we make the assumption that the practice of narrating this new type of travels also changes. We analyse how this dysphoric experience of the travel reflects itself into the descriptions of the places, into the construction of a narrative, and into the construction of the identity. With the works of Michel de Certeau (*The Practice of Everyday Life*) and of Marc Augé (*Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*), our analysis questions, in a first chapter, the perception of spaces and their descriptions. Then, we examine more directly how these road narratives produce continuity. The third part focus on the identity of the narrator, that tends to be constructed and deconstructed by the landscape seen on the road. By referring to the analysis of images by Georges Didi-Huberman, we examine in our conclusion how those different aspects of the texts construct a « relocation » aesthetics in which landscapes and places become screens on which it is henceforth possible for the characters to project themselves.

Key words :

Displacement, « dévotage », road, non-places, Quebec contemporary literature

Table des matières

Introduction : Espaces précaires et désir du récit	1
Chapitre I : Descriptions de non-lieux.....	9
De la précarité du lieu d'origine.....	9
Une poétique du non-lieu	14
Croisements et non-rencontre	22
L'inventaire contrarié des espaces.....	26
Chapitre II : Le « dévoyage » comme fabrique du récit.....	38
Transcrire la tension du cheminement	39
De quelques aspects du cheminement.....	42
Étouffement des trajets.....	46
Écrire : une volonté de maîtriser le discontinu	49
Tendre vers le roman.....	52
Écrire : couler l'asphalte dans le récit	56
Écrire avec une mémoire « oublieuse ».....	59
Chapitre III : Construire l'identité dans le non-lieu	66
Un énonciateur anonyme	66
S'absorber dans le paysage	71
Un narrateur écran.....	75
Se détacher du lieu.....	78
Louvoyer : une volonté de s'énoncer en marge de soi.....	79
Conclusion : Une esthétique de la délocalisation	89
Bibliographie	105

Liste des abréviations

(DJC) : Isabelle Miron, *Dix jours en cargo*, Montréal, Leméac, 2013

(PL) : Louis Gauthier, « Le pont de Londres » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005, p. 85-151.

(SP) : Patrice Lessard, *Le sermon aux poissons*, Montréal, Hélio trope, 2011.

(VIP) : Louis Gauthier, « Voyage en Irlande avec un parapluie » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005 [1984], p. 13-81.

(VO) : Mahigan Lepage, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

(VPA) : Louis Gauthier, *Voyage au Portugal avec un Allemand*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002].

Remerciements

Ce mémoire n'aurait jamais vu le jour sans ceux qui m'ont épaulé tout au long de ma rédaction. En tout premier lieu, je veux remercier ma directrice de recherche, Élisabeth Nardout-Lafarge pour son dévouement et pour ses conseils judicieux. Je tiens également à remercier ma copine Chloé, qui a eu la patience d'endurer les tourments et les doutes d'un étudiant à la maîtrise. J'aimerais finalement saluer chaleureusement Miriam, Florent et les camarades avec qui j'ai travaillé dans les cafés et les bibliothèques.

Introduction : Espaces précaires et désir du récit

Le voyage a toujours été intimement lié à l'écriture. Le voyage appelle en effet à être structuré dans un récit et conservé par l'écriture. Dans un texte intitulé *L'écriture comme chemin*, Mahigan Lepage rappelle l'origine antique de cette union dont la langue a gardé quelques traces (la double définition du mot « vers », par exemple) et affirme qu'« écrire, ce serait cheminer, avancer, marcher »¹. Pour sa part, Michel de Certeau affirme dans *L'invention du quotidien* que « tout récit est un récit de voyage, une pratique de l'espace »². Il remarque que nos récits quotidiens sont structurés par des « syntaxes spatiales » et, pour lui, cette union entre art du récit et déplacement est inscrite dans le langage. On peut penser que les écrivains ont voulu creuser ce lien à travers l'écriture de récits de voyage et qu'écrire le voyage soit, de plus en plus, une manière d'interroger l'écriture elle-même.

Nous voulons dans ces pages interroger l'art de transformer le voyage en récit chez quatre écrivains québécois contemporains. Cette interrogation ne saurait s'énoncer sans se demander ce que veut dire voyager à notre époque et ce que cela implique pour l'art de faire du déplacement un récit. On n'en finit plus aujourd'hui de proclamer la mort des voyages. Il ne resterait en effet rien de ces périple qui permettaient autrefois de mettre un sujet en contact avec des lieux tout à fait étrangers. Le récit de voyage ne peut évoquer la découverte ou l'exotisme, expérimentés par ces voyageurs d'une époque pas si lointaine. Le tourisme a pris le pas sur le voyage. Dans *Pour une anthropologie de la mobilité*, Marc Augé décrit ainsi cette transformation : « Le sentiment qui prédomine est celui d'un inventaire désordonné qui ne commande plus le lent travail du

¹ Mahigan Lepage, « L'écriture comme chemin II », *Le Crachoir de Flaubert* [En ligne] <<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/08/lecriture-comme-chemin-ii/>> Page consultée le 23 août 2015

² Michel de Certeau, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990, p. 171.

temps, mais la tyrannie d'un espace planétaire parcouru et répertorié de part en part »³. Les lieux n'engagent plus la découverte et il arrive parfois que nous remédions à cette absence en donnant un excès de sens aux lieux que nous visitons. Pierre Sansot y va de cette critique de l'expérience contemporaine du voyage : « Nous sommes devenus maîtres dans l'art de réussir n'importe quel cliché, de rendre singulier n'importe quel détrit. Il fut une époque (celle du Paysage?) où il fallait beaucoup de chance, beaucoup de temps pour entendre l'accord espéré »⁴. À l'ère du tourisme de masse, les quelques découvertes que les récits de voyages permettent sont toujours marquées par un soupçon d'artificialité. Si les lieux sont de moins en moins propices à l'expérience du voyage, sans doute cette transformation des espaces se reflète-t-elle dans les récits. C'est à propos de cette transformation que Thangam Ravindranathan suggère de parler de « récit de dévoyage » pour décrire le récit du déplacement contemporain : « L'écriture de voyage, de nos jours, peut difficilement prétendre apporter un nouveau savoir, elle succède à une bibliothèque trop encombrante pour être dupe de son utilité ou de son innocence »⁵.

Pourtant nous n'en finissons plus de nous déplacer. Malgré le « scandale du tourisme » décrit et dénoncé par Augé, et malgré l'ère des « dévoyages » dans laquelle nous serions entrés, nous trouvons toujours un certain plaisir dans l'expérience du déplacement. Alors que nous savons que tous les espaces ont été cartographiés, nous désirons toujours nous confronter à des lieux plus ou moins inconnus. Même si, comme le sous-entend Ravindranathan, la bibliothèque de récits de voyages inquiète l'écriture, le désir d'écrire l'expérience du déplacement ne se tarit pas plus que le désir de bouger. De quoi ce désir est-il fait, s'il est désormais impossible

³ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Rivages, 2012, p. 69.

⁴ Pierre Sansot, *Variations paysagères*. Paris, Payot & Rivages, 2009, p. 214.

⁵ Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Paris, Presses de l'Université de Vincennes, 2012, p. 14.

d'évoquer la découverte et l'exotisme? À quels défis se confronte une écriture qui met en scène le déplacement?

Le déplacement contemporain construit le voyage par la vitesse. Il fut un temps où l'expérience du voyage se constituait dans un temps plus méditatif. Marc Augé oppose le voyage de poètes du XIX^e siècle, voyant dans les ruines l'occasion de « méditer sur le temps qui passe et la vanité des destins humains », au voyage contemporain dans lequel « le long déplacement vers les ruines des civilisations perdues et la flânerie n'ont guère leur place »⁶. Il faudra se demander ce que la vitesse change à la perception des lieux, et quelles images des lieux cette vitesse parvient à construire.

Les constats de ces chercheurs appellent ainsi la nécessité d'interroger l'écriture à travers la question du lieu. Par quels moyens un récit peut-il évoquer le déplacement dans des espaces qui sont hostiles aux voyageurs? Les espaces contemporains ne favorisent pas la possibilité du dépaysement et il semble ne rester parfois que l'idée du déplacement pour donner un sens à la présence des narrateurs dans certains lieux.

Risques et périls d'une écriture du « dévoyage »

Traditionnellement, le voyage était l'occasion de questionner l'identité, celle du voyageur et celle de l'autre. Les récits de l'ère coloniale trouvaient dans le contact avec une altérité une confirmation de leur puissance et renforçaient le voyageur dans son statut de sujet pensant et percevant. Or, on peut supposer que dans un monde où tous les lieux ont été répertoriés, où le sujet ne peut plus instrumentaliser l'autre pour se mettre en valeur, le rapport à l'identitaire n'est plus tout à fait le même. Dans un monde aux frontières floues, le rapport entre le soi-même et l'autre se problématise différemment. Comme l'affirme Pierre Ouellet : « une autre éthique de la

⁶ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, op. cit., p. 66-67.

subjectivité se dessine, qui ne se fonde plus sur la stabilité ou le maintien du moi, mais sur la mouvance et la migrance du soi, qui entraîne elle-même une nouvelle esthétique basée sur l'instabilité énonciative »⁷. Le récit de « dévoyage » engage un perpétuel questionnement sur le statut de ce narrateur. Si son « instabilité énonciative » est traversée par la précarité et le doute, quelle autorité reste-t-il alors au narrateur? Comment décrit-il les espaces qu'il traverse? Comment construit-il le récit? Comment la question de l'identité se pose-t-elle à lui ?

La littérature québécoise a souvent mis en scène un personnage sortant de ses frontières et allant à la rencontre d'une altérité. On a classé ces récits dans la catégorie des écritures migrantes, tant le narrateur se redéfinissait dans cette confrontation, et on a pu parler du voyage en ces termes : « Les déplacements d'un pays à l'autre incitent les personnages à comparer les sociétés et les cultures et les amènent ainsi à réfléchir à leur propre identité personnelle »⁸. L'idée d'une migrance n'est-elle pas à prendre dans des termes plus radicaux? À l'ère du « dévoyage », les récits qui exploitent cette rencontre peuvent-ils de nouveau susciter une telle redéfinition de l'identité personnelle? Dans ces espaces répertoriés de part en part, est-il toujours possible, ou même pertinent, de comparer des cultures? La quête d'une identité personnelle à travers le voyage ne serait-elle pas plutôt en voie de disparaître?

On comprend donc que faire le récit d'un « dévoyage » engage l'écriture sur des chemins risqués tant le statut traditionnel des énonciateurs y est menacé. En se définissant à travers l'instabilité et l'effacement, le risque est grand pour les narrateurs de vouloir écrire l'expérience du voyage par la négative. Or, à nos yeux, l'expérience du « dévoyage » invente tout de même une manière d'énoncer les lieux. En interrogeant plusieurs figures fréquentes de la description et de la mise en récit (synecdoque et asyndète), nous chercherons à trouver ce qui fait la spécificité

⁷ Pierre Ouellet, *L'esprit migrateur*, Montréal, Édition Trait d'union, 2003, p. 14-15.

⁸ Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt. « Introduction » dans Jean Morency (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 7.

de cette énonciation. Nous nous efforcerons de qualifier l'esthétique de ces récits de « dévoyages ». En somme, si la tyrannie, évoquée par Augé, d'un espace « cartographié de part en part » est bien manifeste, il faudra se demander par quels moyens esthétiques les textes qui mettent en scène un déplacement à l'intérieur de cette cartographie en arrivent tout de même à transformer ces déplacements en récit. Notre postulat est que ces textes mettent au point des manières originales d'effectuer cette transformation, et c'est à l'étude de ces moyens que nous nous attacherons.

Écrire « le dévoyage » : des écrits disparates

Pour explorer les stratégies que prennent les auteurs pour décrire et exploiter cette « mort du voyage », nous avons choisi un corpus à première vue assez disparate. Les récits de Louis Gauthier sont sans doute les plus connus des textes que nous étudions. Parfois qualifié d'« antivoyageur »⁹, le protagoniste des récits de Gauthier erre à travers l'Europe, dans un improbable voyage qui doit le mener vers l'Inde. Son texte est marqué par l'angoisse de ne pas trouver dans ce parcours suffisamment de moments significatifs pour écrire le récit de ses pérégrinations. Nous nous intéresserons principalement au premier et au troisième tome des récits de cet « antivoyageur », soit respectivement à *Voyage en Irlande avec un parapluie* (1984)¹⁰ et à *Voyage au Portugal avec un Allemand* (2002)¹¹.

À travers ses écrits, Mahigan Lepage met également en scène des déplacements dans des espaces hostiles. Les récits de cet auteur mettent tous en scène le conflit avec les lieux. Nous nous

⁹ Marie-Hélène Bourgeois, *Poétique du récit de voyage québécois au XX^e siècle : de l'initiation du sujet à sa fragmentation*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2006, p. 111.

¹⁰ Louis Gauthier, « Voyage en Irlande avec un parapluie » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005 [1984], p. 13-81. Désormais indiqué dans le texte par les lettres VIP entre parenthèses suivi du numéro de la page.

¹¹ Louis Gauthier, *Voyage au Portugal avec un Allemand*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002]. Désormais indiqué dans le texte par les lettres VPA entre parenthèses suivi du numéro de la page.

intéresserons à *Vers l'Ouest* (2011)¹², récit du voyage sur le pouce d'un cégépien vers la Colombie-Britannique. Ce texte interroge constamment, à travers le thème de la route, la pratique de l'écriture et traite l'asphalte de cette route comme une surface apte à condenser des débris d'images et à ainsi construire le récit ; ce faisant, il engage une réflexion sur la matérialité de l'écriture du déplacement.

Nous nous pencherons également sur *Dix jours en cargo* d'Isabelle Miron (2013)¹³, récit dans lequel une narratrice relate son expérience de la traversée de l'Atlantique à bord d'un cargo, de Barcelone jusqu'au Brésil. Après l'euphorie du départ, l'expérience de la traversée se révèle vite morne et ennuyante : impossible d'établir un lien avec les membres de l'équipage, les allées et venues sur le pont sont contrôlées. La cabine où elle loge devient alors à la fois un refuge et une prison dans laquelle il est impossible d'écrire. Étrangement, elle finit par trouver ainsi un certain équilibre, au point d'entretenir le fantasme de continuer le voyage plus loin que la destination initialement prévue.

Nous intégrons aussi à ce corpus le premier tome de la « trilogie de Lisbonne » de Patrice Lessard (2011)¹⁴. Le récit de Lessard ne met pas en scène la traversée d'un continent ou d'un océan, mais le long séjour d'un protagoniste dans la ville de Lisbonne après qu'il a décidé de ne pas revenir à Montréal. Celui-ci erre dans un quartier de la ville en croisant des personnages divers et évoque sans cesse le moment où il visitait les lieux en compagnie de Clara, sa femme repartie à Montréal. Même s'il ne met pas en scène le déplacement de la même manière que les autres textes de notre corpus, plusieurs raisons nous poussent à considérer ce dernier texte comme

¹² Mahigan Lepage, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011. Désormais indiqué dans le texte par les lettres *VO* entre parenthèses suivi du numéro de la page.

¹³ Isabelle Miron, *Dix jours en cargo*, Montréal, Leméac, 2013. Désormais indiqué dans le texte par les lettres *DJC* entre parenthèses suivi du numéro de la page.

¹⁴ Patrice Lessard, *Le Sermon aux poissons*, Montréal, Hélio trope, 2011. Désormais indiqué dans le texte par les lettres *SP* entre parenthèses suivi du numéro de la page.

un récit de « dévoyage ». Les lieux sont ici hostiles à la présence du protagoniste et son identité y est fortement remise en question. Ce questionnement identitaire se déploie chez Patrice Lessard sous la forme d'un jeu dans lequel un narrateur à la première personne raconte son voyage à la troisième personne.

Sur le plan méthodologique, pour l'analyse des différents aspects de ces récits, nous aurons recours à divers textes. Nous nous servons des travaux de Marc Augé et de Michel de Certeau pour l'étude du lieu et du déplacement. Nous nous intéresserons aux analyses de Philippe Hamon pour l'étude de la description. Nous aurons également recours aux recherches narratologiques menées par Andrée Mercier et Frances Fortier sur le récit québécois.

Nous faisons l'hypothèse que ces récits racontent, à travers divers vagabondages et errances, le déplacement sur le mode du « dévoyage ». Tous interrogent l'écriture et, si diverses que soient les stratégies par lesquelles les textes travaillent cette question, nous percevons des éléments semblables d'une certaine esthétique commune à ces récits de déplacement.

En vue de montrer dans quelle mesure le « dévoyage » affecte l'écriture, nous nous intéresserons tout d'abord à la question de la description des lieux. Nous interrogerons par la suite la mise en récit. Ces considérations sur l'art de transformer les trajets en récits nous amèneront alors à questionner la construction de l'identité des narrateurs. Nous étudierons finalement comment ces récits se différencient de textes plus anciens mettant en scène le voyage et la quête d'une altérité (tels que *Volkswagen blues* de Jacques Poulin ou *On the road* de Jack Kerouac) et de quelle manière ils élaborent une esthétique que nous nommerons, en référence à une proposition de l'historien d'art Georges Didi-Huberman¹⁵, « esthétique de la délocalisation ».

¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.

Chapitre I : Descriptions de non-lieux

Ce chapitre s'intéressera à la question de la description et de la qualification du lieu dans les récits mettant en scène la fuite et l'errance. Une première lecture suffit à constater que, contrairement à d'autres récits de voyages et de déplacement, ces textes établissent un rapport plutôt dysphorique entre le lieu et les personnages. Le Portugal de Louis Gauthier et de Patrice Lessard n'est pas vu avec le regard du touriste; l'Amérique des récits de Mahigan Lepage n'est pas racontée sur le ton emphatique des récits de voyage à travers le continent; la traversée de l'Atlantique en cargo d'Isabelle Miron s'éloigne du récit du voyage en caravelle des premiers explorateurs auxquels le personnage fait constamment allusion. D'un récit à l'autre, le lieu ne semble plus être propice aux découvertes. La perception d'un « ailleurs », c'est-à-dire d'un espace dans lequel les protagonistes feraient l'expérience de l'altérité, est-elle encore possible dans ces récits?

De la précarité du lieu d'origine

Dans les ouvrages de notre corpus, les espaces posent problème par leur caractère hostile, inhospitalier; si parfois les lieux offrent aux personnages un espoir d'habitabilité, il arrive souvent que ce caractère soit vécu comme un leurre et soit éventuellement rejeté. Comme bien d'autres récits contemporains, ces récits d'errance et de vagabondages semblent appeler un paradigme critique qui puisse interroger et mettre en lumière la question du conflit avec le lieu.

Cette instabilité du lieu peut être pensée en opposant, comme le fait Michel de Certeau, lieu et espace. Pour le philosophe, cette distinction entre ces deux notions va comme suit :

Est un *lieu* l'ordre (quel qu'il soit) selon lequel des éléments sont distribués dans des rapports de coexistence. S'y trouvent donc exclue la possibilité, pour deux choses, d'être à la même place. La loi du « propre » y règne : les éléments sont considérés les uns *à côté* des autres, chacun situé en un endroit

« propre » et distinct qu'il définit. Un lieu est donc une configuration instantanée de positions. Il implique une indication de stabilité.
Il y a *espace* dès qu'on prend en considération des vecteurs de direction, des quantités de vitesse et la variable du temps. L'espace est un croisement de mobiles.¹⁶

À première vue, on dira qu'à travers la fuite, le vagabond et le voyageur des récits d'errance que nous étudions tendent à rejeter le lieu tel que le définit de Certeau. Le vagabond met plutôt en contact divers lieux, divers temps qui ne sont pas ceux, propres et immuables, du lieu propre. De ce point de vue, les personnages des récits d'errance pratiquent donc moins le lieu que l'espace. Il en découle que le lieu, dans ces récits, perd sa qualité de lieu, devient « impropre », contaminé dans la mémoire du narrateur, par d'autres lieux. Ceux-ci deviennent espace dans lequel les personnages et les narrateurs circulent, réinventant le rapport aux lieux et mettant au point quelques « ruses du quotidien » que nous ne manquerons pas d'interpréter. Ce rejet du lieu sera vécu quelquefois dans l'euphorie, mais plus souvent dans un rapport plutôt négatif.

C'est notamment le cas lorsqu'il sera question d'évoquer dans ces récits le lieu d'origine.

Dans un essai en deux tomes intitulé *Espaces en perdition*, Simon Harel fait état de ce rapport dysphorique au lieu :

L'acte d'habiter un lieu ne va pas de soi. Dans cette inquiétude que nous identifions (et qui est un peu beaucoup la nôtre), le lieu est actuellement menacé de toute part, vilipendé, mis à mal. Si l'espace, plus que le lieu est aujourd'hui notre demeure, que faut-il en conclure? La quête d'un espace illimité, d'un royaume sans frontière, nous fascine absolument. La défamiliarisation, l'indéfinition, l'aléatoire sont devenus des formes narratives prévisibles, des récits. Il nous faudrait abandonner les avatars du moi, de la sédentarité. À suivre ce discours, le sujet individuel et collectif ne serait plus concerné par l'idée d'appartenance, encore moins par la figure d'un génie du lieu.¹⁷

Au commencement de ces récits mettant en scène la fuite et la mobilité, il y a effectivement un rejet du lieu d'appartenance. Pour Simon Harel, qui fait de ce rejet le sujet très politique de son essai, les conséquences sur l'énonciation du lieu sont interprétées de façon plutôt négative. Même si les réflexions de Simon Harel sur la vulnérabilité du lieu nous seront utiles dans nos analyses,

¹⁶ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 172-173.

¹⁷ Simon Harel, *Espaces en perdition, tome I : les lieux précaires de la vie quotidienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 2.

nous ne suivrons pas ce raisonnement jusqu'au bout. Contentons-nous de dire que les récits que nous étudions rejettent tous, à leur manière, un lieu qui serait celui de l'appartenance. Le déplacement doit ainsi être vu comme un symptôme de ce besoin d'échapper, parfois violemment, au lieu d'origine.

Le récit des traversées du Canada décrites dans *Vers l'ouest* de Mahigan Lepage débute à Rimouski. Mais cette ville n'est jamais évoquée comme un lieu d'appartenance. Ce serait plutôt un lieu dans lequel le personnage semble être fixé comme malgré lui : « Je ne savais pas ce que je faisais là dans le parking de devant l'Arcade de Rimouski, les mains dans les poches, tournant et retournant des grammes de marie enveloppées dans du papier d'aluminium. Je partirais dans l'Ouest. J'avais toujours voulu partir » (*VO*, 6-7). Le lieu d'origine de la traversée perd ici sa fonction cardinale et traduit une certaine déchéance. Rimouski est réduite à un parking, lieu caractérisé par l'escale des voitures, mais pas par l'appartenance. Rien d'étonnant à ce que, dans cet espace strictement dédié au déplacement et à l'éphémère, le personnage se trouve hagard et perdu.

Le sermon au poisson de Patrice Lessard évoque pour sa part l'étouffement du lieu d'origine :

La solitude et l'exil lui faisaient moins peur que le retour à Montréal, juste d'y penser, il avait l'impression d'étouffer, que la ville se refermait sur lui. Depuis qu'ils étaient arrivés à Lisbonne, il se sentait mieux, cette sensation d'oppression l'avait presque abandonné, je viens de me sortir de la cage de Montréal, si j'y retourne, je replonge, je m'y noie, pensait-il, et il aurait voulu que Clara restât elle aussi, avec lui. (*SP*, 27)

Plutôt que le sentiment de perte, c'est la noyade et l'emprisonnement qui, dans le retour au lieu d'origine, menacent Antoine, le personnage du *Sermon au poisson*. Il y a ici une sorte de violence que la ville d'origine semble exercer sur le narrateur (et ce ne sera pas la seule fois que le récit fera allusion à ce caractère étouffant et oppressant de Montréal), violence qui mène encore une fois au rejet de ce lieu d'origine comme lieu d'appartenance. On peut aussi voir dans ce récit le

rejet de la langue maternelle, Antoine désirant « ne [...] plus parler français, le moins possible en tout cas » (*SP*, 159). Ce rejet est aussi caractérisé par la rupture avec Clara, qui choisira de ne pas rester à Lisbonne. À travers les interrogations d'Antoine, on peut constater que cette rupture est pour lui synonyme d'une quête : « Est-ce qu'il faut vraiment passer par tout ça pour supporter l'ennui qu'on traîne de sa propre vie? aller jusqu'à perdre ce qu'on aime pour comprendre qui on est, pour vivre juste un peu comme on croit qu'il faut vivre? » (*SP*, 143). À la violence de la ville d'origine, le narrateur répond par la violence, la rupture et le rejet. Ainsi seulement peut-il amorcer la quête et le déplacement.

Les récits de Louis Gauthier affirment aussi ce rejet du lieu d'appartenance. Dans *Voyage en Irlande avec un parapluie* le narrateur avoue son incompréhension face à ceux qui se réclament une culture d'appartenance : « Je ne comprends pas qu'on s'entête à défendre une culture comme si on allait y trouver un salut. Québécois. Irlandais. Bien sûr il m'arrive de m'y laisser prendre et d'admirer ceux qui ont défendu jusqu'à la mort cette idée à laquelle ils croyaient. Mais après? » (*VIP*, 71). Le différend par rapport au lieu d'appartenance est ici clairement affiché. Le narrateur se remémore aussi sa rupture avec Angèle, personnage qu'il évoquera souvent au cours du récit. On présume que cette rupture est à l'origine de sa fuite. Elle est racontée dans une scène qui se déroule dans un café de Montréal, juste avant le départ vers l'Europe :

Il ne restait presque plus rien entre nous que le souvenir d'un éblouissement tel que nous ne voulions pour rien au monde risquer de dire quoi que ce soit qui aurait pu nous en faire douter. Tout cela devait rester tacite, comme si quelqu'un qui nous avait été très cher était mort et qu'il fallait éviter d'en évoquer le souvenir, ce souvenir qui était pourtant tout ce qui nous unissait. Nous avions changé, l'un et l'autre, chacun à notre façon, et cela nous éloignait de ce que nous avions été. (*VIP*, 19-20)

Il n'y a plus ici de lieux communs, ces souvenirs avec lesquels il serait possible de bâtir un espace d'appartenance. Plus fondamentalement, on notera avec Véronique Pion que, dans les premières pages du récit, « la narration fait complètement abstraction du point de départ, c'est-à-

dire, Montréal »¹⁸. Il est vrai que cette absence est, comme le fait remarquer Véronique Pion, contraire aux caractéristiques poétiques habituelles d'un récit de voyage. Cette absence d'une évocation du lieu de départ illustre encore une fois un certain conflit avec le lieu d'origine.

Dix jours en cargo d'Isabelle Miron évoque un conflit semblable avec le lieu d'origine. Du lieu d'origine de la narratrice, on sait très peu de choses. On sait seulement qu'elle vient de vivre, comme le personnage principal des textes de Louis Gauthier, une rupture. On finit par comprendre que cette rupture survient parce Pierre, le personnage avec qui vivait la narratrice, est appelé « par la promesse d'une vie autre », vie autre qui, selon les confessions de la narratrice, n'était pas la sienne (*DJC*, 25). On peut interpréter cette rupture comme le moment où le lieu d'appartenance se dérobe. C'est dans le voyage et dans l'éloignement que la narratrice pense arriver à se reconquérir : « Ce voyage en mer me déletera. Comme tous ces émigrants embarqués pour l'Amérique, je me déferai de mes certitudes, je ne déchargerai du monde » (*DJC*, 28). Il ne faut pas voir dans cette entreprise de « délestage » un geste aussi radical que celui évoqué dans *Le sermon aux poissons*, une volonté de rejeter absolument la possibilité d'un lieu d'appartenance : « D'aucune mémoire je ne veux me détacher. Le voyage doit au contraire me permettre de la regagner. Regagner ce qui m'appartient en propre, mais qui m'a désertée » (*DJC*, 28-29). Pour retrouver le lieu d'origine, pour reconquérir cette mémoire, il faut passer par le vide : « Je sens obscurément qu'il me faut la reconquérir à partir de rien, *du rien* » (*DJC*, 29).

Ruptures qui montrent la précarité des espaces communs, lieux d'appartenance qui se dérobent ou qui risquent de noyer leurs personnages, on peut voir à travers ces passages l'idée évoquée par Frances Fortier que plusieurs récits contemporains traduisent « l'inexorable altérité

¹⁸ Véronique Pion, *La poétique de la non-rencontre chez Louis Gauthier, suivi de Sakrubai et les autres*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 2009, p. 6.

du monde, fut-il familier »¹⁹. En effet, les narrateurs des récits contemporains « dépolarisent l'ici et l'ailleurs, en défamiliarisant le rôle même du sujet, censé détenir la clé d'une interprétation et d'une narration du monde ». Cette idée d'une dépolarisation de l'ici et de l'ailleurs qui conduit à une « défamiliarisation » affectant la capacité de narrer et d'interpréter le monde est essentielle dans notre réflexion sur la relation au lieu dans les récits étudiés. On verra que l'interprétation du monde ne va plus de soi, et cette perte passe par celle, fondatrice, du récit de déplacement, du lieu d'appartenance. Tout commence donc par une « défamiliarisation » de ce lieu.

Une poétique du non-lieu

Pris dans cette exigence de mouvement, les espaces traversés ne sont plus vraiment des lieux au sens où les définit Michel de Certeau. Pour reprendre la terminologie de Marc Augé, qui, comme Simon Harel, s'inspire des écrits de De Certeau, les espaces prennent cette forme du *non-lieu*. Pour l'anthropologue, les lieux du quotidien sont sujets à être investis par ce non-lieu. En effet :

Si un lieu peut se définir comme identitaire, relationnel et historique, un espace qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique définira un non-lieu. L'hypothèse ici défendue est que la surmodernité est productrice de non-lieux, c'est-à-dire d'espaces qui ne sont pas eux-mêmes des lieux anthropologiques et qui, contrairement à la modernité baudelairienne, n'intègrent pas les lieux anciens : ceux-ci, répertoriés, classés et promus « lieux de mémoire », y occupent une place circonscrite et spécifique.²⁰

Ajoutons que, pour Marc Augé, cette dichotomie entre lieu et non-lieu que générerait notre époque « surmoderne » n'est pas toujours si évidente: « Il en est évidemment du non-lieu comme du lieu : il n'existe jamais sous une forme pure; des lieux s'y recomposent; des relations s'y reconstituent; les “ruses millénaires” de l'invention du quotidien et des arts de faire, dont Michel

¹⁹ Frances Fortier, « La rhétorique de l'ailleurs » dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs : Aperçus culturels et littéraires*, Bremen, Palabres éditions, 2002, p. 37.

²⁰ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992, p. 100.

de Certeau a proposé des analyses si subtiles, peuvent s’y frayer un chemin et y déployer leurs stratégies »²¹. Les espaces traversés par ces récits perdent souvent leur caractère « identitaire », « relationnel » et « historique ». En même temps, certains indices nous incitent à penser que les personnages sont toujours à la recherche de ce qui, dans ces lieux qui perdent tout caractère identitaire et relationnel, pourrait permettre de s’y lier malgré tout. Les espaces sont donc vécus dans l’ambiguïté.

À travers ces récits, l’errance, la route et le vagabondage permettent rarement d’évoquer et de décrire le lieu historique dont parle Marc Augé. Quand ils apparaissent, ces lieux prennent la forme du cliché. Ce serait le cas de ce village que rencontre le narrateur de Louis Gauthier dans *Voyage en Irlande avec un parapluie* : « J’arrive dans ce petit village touristique et propre, aménagé, pensé, construit comme un décor où ne manquent que les figurants, et tant pis si je ne réussis plus à faire tenir tout cela ensemble, [...] ce que je vois n’est rien » (*VIP*, 46). Le lieu s’incarne ici dans une reconstruction touristique. Cette reconstruction veut évoquer une histoire et une mémoire du lieu mais il n’y a, pour le narrateur, rien de vrai, de tangible, à retenir d’un lieu aménagé pour des gens de passage. Le narrateur de *Vers l’Ouest* fait une constatation similaire : « La Banff d’aujourd’hui faisait partie d’un autre monde, nouveau. Désormais, les Indiens et les caribous et les montagnes étaient devenus symboles, et ces symboles se reflétaient dans les vitrines des commerces du centre-ville, on pouvait les acheter et en monnayer les images » (*VO*, 85). Ces symboles mercantiles n’évoquent rien de l’histoire du lieu et font écran à la mémoire qu’il pourrait contenir. En plus de souligner l’absence d’une mémoire véritable, ces passages mettent en relief une critique de l’expérience touristique du lieu. On retrouve aussi cette critique du tourisme dans *Le sermon aux poissons*. Vasco, personnage qu’Antoine a rencontré au hasard de ses déambulations dans la ville, lui confie sa haine des lieux touristiques de Lisbonne : « je

²¹ *Ibid.*, p. 101.

déteste ces lieux culturels où tout est faux, sous prétexte que ça existe depuis cent ou deux cents ans ou quatre cents ans, tout le monde se pâme devant les lieux culturels, mais ce n'est pas là qu'on fait les vraies rencontres » (*SP*, 183). Ces lieux touristiques sont encore décrits par la paradoxale absence de réalité historique (tout reste faux, même si cela existe depuis des siècles) ainsi que par celle d'une véritable rencontre. On sent bien, à travers ces exemples, un procès du tourisme et de ses lieux. Ce qui est rejeté, dans l'expérience touristique, c'est ce mode de vision où il ne serait question que de revisiter des paysages et des clichés connus de tous. En somme, et pour le dire avec les mots de Julien Gracq, il s'agit de rejeter « un tourisme de validation et de contreseing » par lequel on visite les « tableaux des must paysagistes comme on pointe à l'usine »²². Pour reprendre une formule de Marc Augé, le touriste est un « consommateur qui se prend pour un voyageur »²³, consommateur qui achète les images et les symboles qu'on lui présente, mais qui n'expérimente pas véritablement l'altérité.

Or, l'expérience de la fuite n'est pas celle du tourisme. On fuit dans l'espoir de trouver un ailleurs, en souhaitant parfois, comme l'imagine la narratrice de *Dix jours en cargo*, pouvoir se délester de quelque chose. Celui qui prend la fuite ne trouve aucun réconfort dans les espaces de la consommation touristique, caractérisés par des symboles et des illusions d'exotisme. Rien d'étonnant alors à ce que le personnage d'Antoine dans *Le Sermon aux poissons* évoque souvent sa crainte et son mécontentement d'être pris par les habitants pour un touriste.

Si la fabrication des lieux touristiques est rejetée par les protagonistes des récits de notre corpus, ceux-ci ne trouvent pas davantage de réconfort dans les espaces habités. Ces lieux qui mettraient les personnages et les narrateurs en contact avec l'autre semblent être désinvestis d'un quelconque caractère relationnel. Les gens qui les habitent sont souvent hostiles aux

²² Julien Gracq, « Autour des sept collines » dans *Œuvres complètes, tome II*, édition établie par Bernhild Boies, avec la collaboration de Claude Bourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [1988], p. 891-892.

²³ Marc Augé, *Pour une anthropologie de la mobilité*, *op. cit.*, p. 81.

protagonistes, comme on le voit à plusieurs reprises. Citons par exemple les expériences que le narrateur fait de la ville dans *Vers l'Ouest* : « J'avais peur aussi de la violence de la ville, de cette hostilité possible, quand on erre sans le savoir dans des quartiers interdits » (*VO*, 68). Ce même narrateur confesse aussi sa méfiance face à divers voyageurs rencontrés sur la route. À Edmonton, l'idée d'être recueilli chez un homme qui lui propose de l'héberger ne lui plaît pas parce qu'il se souvient d'avoir auparavant échappé de justesse aux menaces d'un pédophile qui l'avait pris en stop : « Il me paraissait trop prévenant et trop empressé à me mettre en confiance. Mais peut-être qu'il était simplement comme ça, et empressé de mettre les autres en confiance. Sans doute qu'il voulait seulement offrir un peu de réconfort à un jeune gars sale et affamé » (*VO*, 70). L'hostilité de l'espace suscite l'angoisse et la suspicion. Cette paranoïa et cette violence de la route mènent à l'impossibilité de réinvestir les non-lieux d'un caractère relationnel ou, à tout le moins, compliquent ce réinvestissement.

Dans *Dix jours en cargo*, la ville de Barcelone, ville de départ de la narratrice, n'est pas la Barcelone chaude et accueillante construite par les clichés touristiques :

Je me promène dans une ville de tôle, de rat et de rouille. J'y cherche le *Cala Lucinda* sans m'aventurer dans les allées que forment les piles de conteneurs. Cordées de chaque côté de l'avenue principale, toutes semblables les unes aux autres. Pas un chat, mais la nette impression d'être suivie pas à pas, la sensation de regards m'épiaient de tous côtés. C'est la nuit tombante dans le port de Barcelone (*DJC*, 9).

Barcelone n'est évoquée que par son port qui évoque le caractère dangereux et malpropre d'un bidonville. Ce caractère sordide du port de Barcelone annonce bien la nature tout aussi inhospitalière de la vie en mer. Le navire sur lequel s'embarque la narratrice est un lieu exclusivement masculin, dans lequel sa présence lui paraît « irréfléchie » (*DJC*, 11). La narratrice n'y est pas libre de ses allées et venues : « Pour chaque sortie sur les ponts, il faut d'abord [...] demander [au capitaine] une autorisation pour qu'il sache en tout temps où je suis » (*DJC*, 22). Les marins lui font part de leur incompréhension de la voir aboutir de plein gré dans cette

« prison » qu'est le navire (*DJC*, 68). Dans ce contexte, la réaction de la narratrice sera dans un premier temps de vivre l'expérience de la traversée dans le repli, de se retirer dans le seul espace qui offre l'illusion de lui appartenir, celui de la cabine. Mais même dans cet endroit, elle doit obéir aux ordres du capitaine : ne pas fermer la porte à clé, ne pas ouvrir son hublot, etc. Ce repli n'offre donc qu'un semblant d'intimité et révèle encore une fois une exacerbation du vide qui caractérise cette traversée de l'Atlantique : « Je retourne à ma cabine [...] En larmes. Il y a, dans ces voyages que je m'entête à faire seule, une relation étroite avec le Rien » (*DJC*, 81). L'expérience de l'espace se vit ici encore dans l'absence de relation, sinon de celle entretenue avec ce « Rien ».

Le même motif peut être relevé dans les récits de Louis Gauthier. Une des premières scènes du troisième tome nous fait vivre l'angoisse du narrateur à bord d'un train. Ce qui caractérise cette crise, c'est tout d'abord la difficulté d'établir un contact avec l'autre.

Incapable de tenir en place plus longtemps, je me lève et je sors. Je marche dans le couloir étroit, bousculé par les mouvements du wagon, perdant l'équilibre à tous les trois pas. Par les portes vitrées, je jette un coup d'œil à l'intérieur des autres compartiments. Des femmes en noir qui tricotent, des hommes lourdement vêtus qui ne font rien. Partout ces visages fermés, ces regards hostiles. Et moi je sens que je m'enfoncé de plus en plus en moi-même, dans un univers compliqué dont il devient de plus en plus difficile de sortir. (*VPA*, 24)

Cette solitude, ce mouvement vers soi provoque une angoisse qui se traduit dans le soupçon que les gens qu'il croise ne comprennent rien à ses dires et à ses agissements. « J'ai l'impression de m'exprimer comme un sauvage, comme un pauvre ours mal léché »; « Des ouvriers qui travaillent à réparer la chaussée ne font pas attention à moi. Je dois avoir l'air normal » (*VPA*, 14; 17). L'espace est désigné comme hostile, et c'est une sorte de paranoïa qui prend corps dans la voix du narrateur.

Antoine, le personnage du roman de Patrice Lessard éprouve lui aussi ce rejet du lieu. Plusieurs des personnages à qui il expose son idée de s'établir désormais à Lisbonne lui suggèrent de repartir. Manuel lui conseille par ces mots de reconsidérer sa décision : « Tout est bouché, tu

seras pauvre, tu feras des boulots merdiques d’immigrant, tu vivras dans un trou à rats plein de vermine, de punaises, de puces, [...] tu seras devenu un espèce de paria » (*SP*, 57). Cet avertissement traduit encore une fois une certaine incompréhension des volontés du personnage principal, ou encore une ambiguïté qui conduit Antoine à douter de l’hospitalité de Manuel : « Il savait que Manuel aimait beaucoup Clara, en fait il avait souvent eu l’impression que sa sympathie allait toute à Clara, que sans Clara Manuel n’aurait rien voulu savoir de moi, j’étais là avec elle, c’est tout » (*SP*, 57). Plus tard Manuel lui dira tout simplement de repartir chez lui (*SP*, 68).

Ces exemples ont en commun de faire ressortir à quel point les narrateurs et personnages traversent les espaces en se souciant constamment du regard de l’autre. On peut ici constater tout l’écart qui sépare ces narrateurs des anciens voyageurs. Pour Pierre Ouellet, « le regard des premiers voyageurs, ceux de l’époque coloniale, était un regard “empirique” et “impérial” – du latin *imperium* –, comme si faire l’expérience de l’autre c’était d’abord exercer son emprise sur lui »²⁴. Le regard des voyageurs ne peut plus prétendre exercer cette conquête. À lire ces récits, on a l’impression que ceux qui sont les usagers normaux des espaces sont toujours susceptibles de manifester des signes d’incompréhension à leur égard. Les narrateurs se sentent donc illégitimes dans les lieux qu’ils traversent et qu’ils cherchent à investir. Ces itinéraires, ces trajectoires à travers les espaces exposent un nouveau différend entre le lieu et le personnage. Un différend que relève ici de Certeau, tout en lui attribuant une fonction de résistance et de critique :

Inventeurs de sentiers dans les jungles fonctionnalistes, les consommateurs produisent quelque chose qui a la figure de « ligne d’erres » dont parle Deligny. Ils tracent des trajectoires indéterminées, apparemment insensées parce qu’elles ne sont pas cohérentes avec l’espace bâti, écrit ou préfabriqué où elles se déplacent. [...] Bien qu’elles aient pour matériel les vocabulaires des langues reçues (celui de la télé, du journal, du supermarché, ou des dispositions urbanistiques), bien qu’elles restent encadrées par des syntaxes prescrites (modes temporels des horaires, organisation paradigmatique des lieux, etc.), ces

²⁴ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 22.

« traverses » demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrèrent et où elles dessinent les ruses d'intérêt et de désirs *différents*.²⁵

S'ils perçoivent bien leur rapport hétérogène au lieu, on doit tout de même se demander dans quelle mesure les narrateurs arrivent à trouver une liberté en résistant aux usages prescrits par le lieu. Certes, il y a ruse, dans la mesure où les narrateurs sont critiques face aux usages prescrits, mais trop souvent les lieux restent inhospitaliers. Les voyageurs ont, dans nos récits, la surconscience d'être hétérogènes non seulement aux lieux, mais aussi à ceux qui les pratiquent fréquemment. Ce qui explique encore une fois ce sentiment d'angoisse et de paranoïa qu'affrontent à un moment ou un autre ces personnages errants.

Malgré l'angoisse que la fréquentation de ces espaces hostiles fait vivre aux personnages, et malgré l'incompréhension des habitants à l'égard de leurs faits et gestes, le déplacement au sein de ces lieux anonymes peut toutefois être vécue dans un rapport plus positif. Ainsi, le narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie* trouve-t-il un certain réconfort dans un Pizzaland, un fast-food irlandais, restaurant que le narrateur voit dans un premier temps « comme le prototype de ce pays neutre et aseptique que deviendra un jours l'univers si l'empire américain réussit à réaliser son grand rêve d'uniformité propre et dévitalisée » (*VIP*, 40-41). Mais dans le deuxième tome de sa suite consacrée au voyage, le narrateur revient sur cette escale au Pizzaland et la caractérise alors de cette façon: « je finis par me réfugier dans un de ces Pizzaland anonymes, un lieu dont je disais beaucoup de mal, mais où je me sentais en sécurité »²⁶. Le Pizzaland est un de ces espaces inconnus dont l'anonymat permet un certain réconfort dans la mesure où il nous rattache à ce caractère connu, dévitalisé de tous les autres restaurants façonnés sur le même modèle. Marc Augé voit aussi la possibilité d'un tel réconfort dans le non-lieu :

²⁵ Michel de Certeau, *op cit.*, p. 57.

²⁶ Louis Gauthier, « Le pont de Londres » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005, p. 86-87. Désormais indiqué dans le texte entre parenthèses par les lettres *PL* suivi du numéro de la page.

« Paradoxe du non-lieu : l'étranger égaré dans un pays qu'il ne connaît pas (l'étranger de "passage") ne s'y retrouve que dans l'anonymat des autoroutes, des stations-services, des grandes surfaces ou des chaînes d'hôtels »²⁷. Ce rapport positif avec l'espace anonyme, le narrateur de *Vers l'Ouest* le trouve aussi dans la route. On le voit notamment à travers cette scène où il est sur le point de partir pour l'Ontario : « On est comme déjà dans le vide et l'espace de la route. Ce jour-là, j'achète un billet pour une ville quelconque en Ontario, à mi-chemin entre Montréal et Ottawa, j'ai oublié laquelle. Je veux m'arracher à la ville, je veux de l'asphalte à perte de vue, du long, du déroulé » (*VO*, 33). Cette attitude du narrateur est étonnante, parce qu'elle contraste avec d'autres descriptions moins emphatiques de la route qu'on peut trouver dans *Vers l'Ouest*. On sent ici un vif désir à se lancer sur la route, vers les villes quelconques de l'Ontario, malgré le caractère forcément anonyme de ces espaces. Le narrateur s'intéresse moins à l'inconnu qu'on trouve sur la route qu'à la route elle-même, comme espace neutre, indifférencié, qui se caractérise par son étendue. Il n'est pas question ici de faire la conquête d'un espace tout à fait étranger.

Même si l'anonymat du Pizzaland et de la route est parfois mal vécu, il reste que l'expérience qu'ils permettent peut rester désirable lorsqu'on arrive (ou lorsqu'on croit pouvoir arriver) à saisir une familiarité dans ces lieux inconnus et toutefois pas tout à fait étrangers. La surconscience d'être étrangers aux lieux ne s'y fait pas sentir. Ces lieux anonymes et quelconques, qu'ils se situent au Québec, en Irlande ou au Portugal ne permettent pourtant pas de saisir un « ailleurs ». Le lieu ne revêt ici des caractéristiques hospitalières que lorsqu'il est anonyme, dégagé de ses caractéristiques « identitaires, relationnelles et historiques ». On peut ainsi avoir l'impression que les personnages de *Vers l'Ouest* et de *Voyage en Irlande avec un parapluie* éprouvent un paradoxal réconfort dans le non-lieu. Ce réconfort, c'est celui d'un lieu où l'identité n'est pas remise en question, n'obligeant pas les narrateurs à se définir par rapport à

²⁷ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 133-134.

l'autre. Nous reviendrons au cours du troisième chapitre sur cette volonté des personnages d'échapper à cette remise en question.

De la même façon qu'ils trouvent un réconfort illusoire dans les non-lieux, on constate que les personnages de ces récits conservent toujours un curieux espoir de réappropriation des espaces, malgré le mouvement constant dans lesquels ils sont pris. À la fin de la traversée de l'Atlantique racontée dans *Dix jours en cargo*, la narratrice admet une possibilité de se réapproprier cet espace qui auparavant la rejetait. « Malgré la présence du vieux frustré, il m'en coûte maintenant de partir. Je rêverais que ce soit lui qui débarque à Rio au lieu de moi. Je continuerais avec l'équipage jusqu'en Argentine, remonterais ensuite jusqu'au Brésil, pour y descendre avant que le cargo ne reparte pour l'Europe » (*DJC*, 103-104). Le personnage du *Sermon aux poissons* semble afficher cette même forme d'ambiguïté par rapport aux espaces hostiles qu'il affronte. Malgré l'errance sans fin qui caractérise le parcours et la fuite d'Antoine à travers Lisbonne, celui-ci ne perd jamais son désir de s'y établir. En somme, il s'agit du fantasme du voyageur qui séjourne dans un lieu porté à un certain paroxysme. Il va sans dire que cette volonté qui fonde le déplacement chez Lessard n'est pas celle de Mahigan Lepage ou de Louis Gauthier. Mais dans tous les cas, qu'ils obéissent à un désir d'habiter ou non, ces déplacements aboutissent à l'impossibilité pour les narrateurs de s'approprier les espaces.

Croisements et non-rencontre

Dans un lieu marqué par l'absence et l'anonymat, on comprendra qu'une véritable rencontre arrive rarement. Peut-être pourrait-on parler, à l'instar de Véronique Pion, d'une « poétique de la non-rencontre »²⁸ pour décrire ces récits. Pion fait de cette non-rencontre un

²⁸ Véronique Pion, *op. cit.*, p. 11.

symptôme du mal-être du personnage principal. Notre lecture en fera plutôt une conséquence du conflit avec les espaces et de la contrainte de mouvement que l'errance suppose. Bakhtine fait de la rencontre la caractéristique fondamentale d'un chronotope de la route:

Dans le roman, les rencontres se font, habituellement, « en route », lieu de choix des contacts fortuits. Sur « la grande route » se croisent au même point d'intersection spatio-temporel les voies d'une quantité de personnes appartenant à toutes les classes, situations, religions, nationalités et âges. Là peuvent se rencontrer par hasard des gens normalement séparés par une hiérarchie sociale, ou par l'espace, et peuvent naître toutes sortes de contrastes, se heurter ou s'emmêler diverses destinées. Les séries des destins et de la vie de l'homme sous leur aspect spatio-temporel peuvent y connaître des combinaisons variées, compliquées, et se concrétisent par des *distances sociales* ici dépassées.²⁹

S'ils sont bien des récits d'itinéraires, et en un sens, des récits de la route, les textes que nous étudions traitent les espaces hors des paramètres que Bakhtine donne au chronotope de la route. La route et les trajets ne provoquent plus ces points d'intersection qui permettraient de favoriser le « dépassement de distances sociales » qui divisent les personnages. Au contraire, ces divisions subsistent entre les personnages. De ce point de vue, on peut certes dire que les textes que nous étudions peuvent être ramenés à une conception contemporaine du récit qui ferait de cette non-rencontre une de ses caractéristiques fondamentales. Selon Andrée Mercier, analysant le récit contemporain, « Arrive-t-il quelque chose dans le récit? Parfois oui, bien sûr, mais les rencontres y sont souvent fortuites, les événements anodins, sans autre conséquence que de conduire le sujet un peu plus loin dans son cheminement »³⁰. Nous reviendrons un peu plus loin sur les conséquences de cette non-rencontre dans la construction du récit.

Peut-être peut-on définir par le mouvement l'expérience de l'autre dans ces récits de l'itinéraire. Pour de Certeau, l'espace est, rappelons-le, « un croisement de mobiles ». Bien davantage qu'une poétique ou un chronotope de la rencontre, ces récits pourraient se définir par le croisement. Dans ces récits de « déviation », les rencontres ne sont, bien souvent, que des

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, éditions Gallimard, 1978, p. 385.

³⁰ Andrée Mercier, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? », *Voix et Images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 476.

croisements. On rencontre l'autre en sachant déjà qu'on reprendra sa trajectoire, empêchant ainsi toute expérience de l'altérité et n'altérant pas les frontières bien établies entre le soi et l'autre. On trouve parfois des relations qui durent un peu plus longtemps que d'autres, mais, au bout du compte, elles n'infléchissent pas la trajectoire des personnages.

Bien davantage que l'expérience de la rencontre, le narrateur des textes de Louis Gauthier fait donc l'expérience de la rupture. Chacun des quatre tomes de cette suite se clôt par une séparation. À la toute fin de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, monsieur Frantz propose au narrateur de le rejoindre à Faro. Il lui affirme aussi qu'il a déjà été moine, un détail qui semble tenir de la confession. Le narrateur subit alors un « mouvement de recul » et se défile en prétextant qu'il « a déjà trop traîné » et qu'il est temps qu'il « reprenne le temps perdu » (*VIP*, 104-105). Tant que monsieur Frantz est cet être anonyme qui fréquente les mêmes espaces que le narrateur, il n'est pas une menace pour lui. Le narrateur peut à sa guise lui inventer une identité de prêtre ou de peintre. Dès le moment où l'identité de cet Allemand est dévoilée, dès le moment où une véritable relation semble vouloir se fixer, il est temps pour le narrateur de reculer, de quitter les lieux et de s'abandonner au mouvement.

La rencontre avec l'autre n'est pas davantage un élément structurant dans le récit de Mahigan Lepage et ne permettrait pas ces « combinaisons variées » dont parle Bakhtine. Les personnages que Lepage rencontre n'ont pas de nom, ils sont souvent réduits à un détail physique – « deux lourdauds », « le gros barbu » (*VO*, 71) – ou à leur rôle actantiel – « l'homme qui m'a recueilli ce matin-là » (*VO*, 68). La même désincarnation des personnages peut être observée dans *Dix jours en cargo*. Outre Mikel, les personnages ne sont désignés que par leur fonction (« le capitaine ») ou, plus souvent, par leur nationalité. Tout se passe comme si les personnages croisés sur la route ne pouvaient acquérir de véritable identité. On sent toutefois, dans le récit d'Isabelle Miron, la possibilité d'évoquer une certaine proximité chaleureuse avec les marins,

proximité qui fait souvent défaut aux autres récits de notre corpus. Il reste que le récit de cette traversée se caractérise par l'impossibilité de garder contact avec les personnages anonymes croisés sur le navire.

Le sermon aux poissons fait davantage de place aux personnages secondaires que les autres récits de notre corpus. Si les lieux évoqués dans le roman sont marqués par la présence multipliée de ces personnages, il reste que la relation avec ceux-ci ne semble jamais illustrer une rencontre véritable. Antoine croise des personnages qui, bien souvent, ne réapparaîtront pas. Les rendez-vous auxquels Antoine est convié ne débouchent sur rien de précis. Les femmes qu'il rencontre à travers ses multiples déambulations dans Lisbonne finissent par se mêler dans son esprit et ramènent toujours le souvenir d'une absente, Clara, qu'il a abandonnée en refusant de retourner à Montréal. Ainsi se caractérise la relation avec Sara, une autre des nombreuses femmes rencontrées par Antoine dont le nom se termine par « a » ramenant une fois encore le personnage à ce souvenir de Clara :

D'autres fois c'est une horreur, d'autres fois il n'y a pas moyen de se débarrasser des souvenirs anciens même dans le bonheur d'aujourd'hui, qui reviennent comme des fantômes, pas seulement dans les odeurs, parfois dans le timbre d'une voix ou la courbe d'un sourire, le galbe d'un sein ou d'un cul, c'est une vraie plaie pour moi de revoir Clara à travers Sara, je ne dois plus revoir Sara, rayer Sara de mon futur ici à Lisbonne et chérir le souvenir de Clara et l'espoir qu'elle reviendra, même si je sais que ce n'est plus possible, que je ne pourrai la retrouver ici désormais qu'à travers les autres. (*SP*, 154-155)

La possibilité de rencontrer l'autre se trouve réduite à néant si ce sont les images de Clara que le personnage retrouve dans les femmes qu'il rencontre au hasard de ses pérégrinations dans la ville. À la fin du récit, le personnage principal avoue lui-même sa solitude : « chaque soir, j'invente dans le souvenir des femmes heureuses le sourire de Clara, chaque nuit je l'espère et me dis que peut-être aujourd'hui, de l'autre côté du ruban rouge, elle entrera bientôt mais non. [...] À la fin je suis seul » (*SP*, 269). Les relations avec les autres femmes ne permettent à Antoine de revivre la rencontre avec Clara que sur le mode de l'invention. Le narrateur du récit (qui, à plusieurs égards, semble se rapporter au personnage d'Antoine) avoue le fait qu'il aurait inventé le

personnage de Susana : « Susana n'était jamais là, en fait je n'ai jamais rencontré Susana, voilà la vérité, j'ai vu une photo d'elle dans son atelier à côté d'autres photos de sa mère morte qui lui ressemblait beaucoup et j'ai inventé tout le reste » (*SP*, 56). Les rencontres relèvent de l'invention d'Antoine et du narrateur, tandis que la véritable rencontre ne se produit jamais. Cette non-rencontre est ici subie, elle dépend du souvenir obsédant de Clara, tandis qu'elle est voulue dans les récits de Mahigan Lepage, d'Isabelle Miron et de Louis Gauthier. Il y aurait dans ces derniers textes un confort dans la non-rencontre, au même titre qu'il existait un confort dans le non-lieu.

L'inventaire contrarié des espaces

Les espaces des récits étudiés sont marqués par des rencontres qui ne sont que des croisements, par l'absence de l'aspect relationnel dans les lieux traversés, par le refus d'une expérience touristique et par un rapport dysphorique à l'espace. L'errance mise en scène dans ces récits de fuite ne permet pas une découverte du monde. Pour Ravindranathan, « le voyage répond, de tradition, à un fantasme de re-motivation, de plénitude retrouvée du signe »³¹. Dans un contexte où les lieux rencontrés sont investis par le non-lieu, où les rencontres ne forment plus le matériau de base à une nouvelle compréhension du monde, cette « plénitude retrouvée du signe » ne semble plus aller de soi. C'est aussi une observation que relève Ravindranathan, affirmant que « l'Ailleurs n'est plus plénitude ni surplus, mais maigreur, carence, fantôme »³². Ne plus être en mesure de retrouver dans les lieux l'étonnement et une matière à décrire peut expliquer que ces récits mettent fréquemment en scène la déconvenue. La désillusion devient alors un de leurs motifs récurrents. Un des traits les plus évidents de cette désillusion se remarque à travers les

³¹ Thangam Ravindranathan, *op cit.*, p. 13.

³² *Ibid.*

descriptions. Celles-ci ne construisent plus des espaces qu'il serait possible de décrire fidèlement mais une réalité mise en doute. L'œil doute de sa faculté à voir et ce doute affecte la description. Impossible désormais de trouver une cohérence dans la description des espaces, impossible d'accumuler les savoirs que toute description tendait à constituer. La perception des espaces s'altère et ceux-ci deviennent de plus en plus illisibles.

Dans ces récits de déplacement, les passages descriptifs sont embrayés par le regard des personnages. Philippe Hamon nomme « regard descripteur » cette façon d'introduire la description. Les narrateurs et les protagonistes des récits de voyage traditionnels incarnent bien ce regard descripteur, qui découvre un paysage et le commente, l'ordonne dans la description. Pierre Ouellet le souligne bien : « L'*ego* était un œil mental, interne à l'œil physique, qui reliait tout ce qu'il voyait – tout ce qu'il prenait dans l'étendue du champ visuel – à sa propre existence de sujet pensant, sûr de son existence »³³. Pour que la description ou l'énoncé descriptif soit embrayé par un personnage, celui-ci doit, pour Hamon, afficher certaines compétences : « le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce personnage »³⁴. Certains indices nous font toutefois sentir que les personnages des récits que nous étudions ne sont pas tout à fait aptes à décoder les paysages qu'ils voient, ni très désireux de le faire. À l'ère des non-lieux, à l'ère où, traversant des lieux sans identité, les sujets doutent de leur propre existence, la description des espaces se trouve atrophiée et réduite.

Le narrateur de *Vers l'Ouest* confesse souvent son incapacité à décoder les signes qui s'offrent à lui sur la route. Ainsi de la ville de Banff dans laquelle il échoue à la fin du récit : « C'était un univers de signes qui m'était étranger et hostile. L'anglais imposait des ordres et des hiérarchies différentes du français » (*VO*, 83). Cette remarque peut s'étendre aux autres espaces

³³ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 22.

³⁴ Philippe Hamon, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993, p. 172.

dans lesquels le récit nous amène. Cet univers de signes « étrangers et hostiles » freine le désir de décrire les espaces. Dans *Voyage au Portugal avec un Allemand*, le narrateur résume de cette façon son parcours à travers l'Europe : « Mon voyage n'est qu'une longue déambulation ennuyante à travers des villes et des paysages que je ne vois pas, parmi des gens à qui je ne parle pas » (*VPA*, 22). Là aussi, le narrateur errant avoue son incompetence et son désintérêt à voir et à interpréter les signes qui l'entourent, en même temps qu'il manifeste une déconvenue par rapport aux espaces du voyage.

Il y aurait ainsi moult exemples, dans les récits que nous étudions, de ce que nous proposons d'appeler des « descriptions contrariées ». Dans *Vers l'Ouest*, le narrateur décrit son passage dans la ville de Niagara : « La ville descend en pente vers sa chute. C'est quand même impressionnant. C'est pris dans un nuage de crachin, ça rafraîchit au visage. Et on se disait De l'autre côté de la grande chute, c'est les États-Unis. Le pont traversait en aval. C'était tout » (*VO*, 53). Malgré l'aspect « impressionnant » de la chute, le regard descripteur peut être qualifié de retenu, retenue visible à travers l'expression « c'était tout » qui clôt la description, elle-même très sommaire. Le lieu est connu, cartographié, déjà décrit par d'autres; il est superflu de le décrire encore. Il arrive aussi très souvent qu'un paysage ou un objet soit décrit en mettant de l'avant un seul des éléments qui le composent : « Pour moi, ce côté-ci des Outaouais n'est rien que route et panneaux » (*VO*, 35). À Lisbonne, le narrateur n'arrive pas à voir les quartiers qu'il surplombe, ne percevant plus que leurs formes : « Devant moi, des toits de tuiles sans ordre apparent, où des lignes de fractures indiquent le tracé de rues que je ne peux pas voir » (*VPA*, 49). Pour évoquer les espaces de la ville, le narrateur a recours à la synecdoque. L'utilisation de cette figure est récurrente dans les descriptions des textes que nous étudions. Comme le fait remarquer de Certeau, celle-ci « dilate un élément de l'espace pour lui faire jouer le rôle d'un "plus" (une

totalité) ». La synecdoque permet ainsi de produire une description qui ne serait qu'« allusive et fragmentaire »³⁵.

Cependant quelques passages font sentir que le récit pourrait encore produire une description plus documentaire. Certaines pages de *Dix jours en cargo* constituent des exceptions à cette impossibilité et à ce refus d'accéder au savoir que posent les récits errants. Ainsi, la narratrice décrit sur quelques lignes un des rares spectacles qui s'offre à elle en haute-mer : le vol des exocets, poissons volants qui accompagnent le navire dans sa traversée (*DJC*, 57). Cette description se fait plus technique, car la narratrice reprend les observations scientifiques d'un des matelots. Rappelons aussi qu'Isabelle Miron pointe les limites du pouvoir de la description littéraire dans cette mise en garde de l'ornithologue Audubon qui « sort en flèche hors de l'oubli » lorsque la narratrice aperçoit les albatros : « *If the book and the bird disagree, always believe the bird* » (*DJC*, 91). L'idée qu'un livre et que la description qui s'y trouve puissent rendre compte de l'expérience de la vision de l'oiseau est contredite, avant même que la narratrice se lance elle-même dans une description semblable. Dans *Voyage au Portugal avec un Allemand*, le narrateur fait une courte description des lieux de Lisbonne et de leur histoire, savoir qu'il reprend d'un guide touristique (*VPA*, 42). Ces deux derniers exemples montrent que les personnages ne peuvent voir et décrire les paysages par eux-mêmes. Les narrateurs doivent être aidés d'un adjuvant (le matelot et le guide touristique³⁶) pour décrire l'environnement qui les entoure. Cela dit, il arrive plus souvent que cette aide leur manque cruellement, comme le montre cet exemple tiré du premier tome des textes de Louis Gauthier : « J'ai besoin de plus en plus intimement et profondément de voir quelqu'un qui en sache plus long que moi, car jusqu'ici tous

³⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 153-154.

³⁶ On pourrait aussi ajouter à cette recension le personnage de Frantz, dans *Voyage au Portugal avec un Allemand*, qui semble un bien meilleur observateur que le narrateur. Les descriptions les plus concrètes de Lisbonne surviennent lorsque le narrateur découvre la ville avec lui.

les guides que j'ai rencontrés étaient des ignorants dont le savoir s'arrêtait juste là où il aurait fallu qu'il commence » (*VIP*, 45).

Le narrateur de *Vers l'Ouest*, quant à lui, laisse entendre que cette incompréhension des signes peut être dépassée. « Comment j'aurais pu déchiffrer les signes et les frontières du territoire, je n'avais aucun outil, rien. Qu'est-ce que j'avais lu à dix-sept ans? Quelques Jules Verne. Mais la Banff d'aujourd'hui faisait partie d'un autre monde, nouveau » (*VO*, 84-85). La lecture serait, à en croire le narrateur, une préparation à déchiffrer les signes et les frontières du monde, mais elle s'avère inopérante pour comprendre les signes rencontrés sur la route.

Le texte de Patrice Lessard tient aussi un discours sur l'impossibilité de voir. Au début du récit, le personnage de Sara évoque une maladie de l'œil qui la rend momentanément aveugle. Pour se guérir, elle doit se couper du monde, fermer les fenêtres de son appartement et vivre dans l'obscurité. De cette maladie, elle garde un moment devant l'œil un champignon, qui rend sa vue entravée par une tache mate (*SP*, 40). Paradoxalement, l'expérience de ne pas voir est interprétée par Sara comme une expérience « merveilleuse ». Ce n'est pas la seule fois que le motif de l'aveuglement est évoqué dans ce récit. Vasco dit de l'homme qu'il est aveugle, « alors il invente » (*SP*, 178). Plusieurs fois, les personnages font référence à *L'aveuglement*, célèbre roman de Saramago. Plus qu'un simple motif, l'aveuglement est un thème dans *Le sermon aux poissons*. Il réactualise aussi un topos ancien, l'aveuglement permettant de voir davantage. Cet aveuglement se traduit à quelques reprises dans les descriptions des lieux. Lorsqu'Antoine se retrouve au Museo del Prado, le tableau de Bosch (*Le jardin des délices*) devant lequel il rencontre Serena est décrit ainsi : « en fait il regardait l'enfer (un poisson moustachu habillé en moine avec une hallebarde dans le derrière) et elle, le paradis (panneau gauche, impossible d'être plus précis), il y avait entre eux plusieurs autres visiteurs, mais dès qu'il l'eut aperçue, il oublia le panneau droit » (*SP*, 106). Impossible de consigner les objets vus et d'en faire une description. Là

encore, le narrateur utilise la synecdoque. De tous les détails du tableau de Bosch, il n'en retient qu'un et le reste du tableau sera vite oublié. Tout comme, d'une certaine façon, sera oublié le visage de Serena, qui finira par évoquer confusément Clara et les autres femmes rencontrées à Lisbonne.

Les récits ne sont pas le lieu d'un savoir traditionnellement acquis et conservé par la description. Reste-il même, dans ces récits, un savoir des lieux? Michael Sheringam, interprétant de Certeau, peut nous aider à comprendre ce qui motive, malgré tout, les romanciers à faire du lieu des descriptions, aussi incomplètes soient-elles :

Si, comme l'indique Michel de Certeau, le roman a été « le zoo des pratiques quotidiennes » ([1980] 1990 : 120) – merveilleuse formule qui nous rappelle la manière dont Dickens, Balzac, Zola ou Mafhouz nous rendent palpables les gestes usuels des pratiquants de toutes sortes de métiers, et comment ils campent des modes d'être à la fois typiques et singuliers — c'est plutôt grâce à un mode de lecture qui prendrait ces univers romanesques à rebrousse-poil, en favorisant le minuscule et en négligeant les ambitions totalisatrices du romancier.³⁷

Les récits que nous étudions expérimentent l'impossibilité d'en arriver, par la description, à une quelconque totalisation. Quelle perception du lieu, quels savoirs permettent alors de faire ces descriptions contrariées, incomplètes? Où ces récits trouvent-ils ce savoir « minuscule »? La description citée plus haut de Niagara dans le récit de Mahigan Lepage nous le laisse entrevoir. Le narrateur souligne moins la topologie des lieux que son caractère « impressionnant ». Dans les récits que nous étudions, la description tend à devenir impression. Ravindranathan relève le même phénomène : « Non seulement le voyage est catégoriquement désinvesti de ses titres conventionnels d'instrument de connaissance des hommes ou de transformation du soi, mais il lui est interdit en outre toute survie symbolique (mnémonique, épistémologique) hors les quelques

³⁷ Michael Sheringam, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro* n° 1, 2007 [En ligne] <<http://tempszero.contemporain.info/document79>> Page consultée le 24 août 2015.

ingrates *impressions* laissées au voyageur [...]»³⁸. Dans les récits que nous étudions, « ces ingrates impressions » sont des motifs récurrents qui tiennent lieu de description des espaces.

La pauvreté des paysages océaniques que traverse la narratrice de *Dix jours en cargo* lui fait voir la mer dans des motifs qui, à maints égards, peuvent rappeler certains traits picturaux. Les objets et les paysages sont décrits par la tache (« Encore un cargo! Celui-là, je décide de l'avoir à l'œil jusqu'au bout. Petite tache à l'horizon qui s'agrandit, s'agrandit pour finalement passer assez près de nous », *DJC*, 93) ou encore la ligne (« Peut-être que lorsque nous aurons atteint l'endroit jusqu'où porte aujourd'hui le regard, nous pourrions nous accrocher, les yeux encore rivés au loin, à ce qui ne sera qu'un infime gauchissement de cette ligne plane et pure », *DJC*, 89). Durant l'épisode du train de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, le narrateur évoque de cette manière les espaces traversés : « Le train franchit tunnel après tunnel, et nous passons sans arrêt du noir absolu à cette blancheur étrange. On ne voit pas le paysage, tout est bouché et brille pourtant d'une lumière crue, aveuglante, irréelle » (*VPA*, 27). Le paysage se ramène ici à une alternance entre deux couleurs et à l'aveuglement qui caractérise la lumière. La même idée est perceptible dans *Vers l'Ouest*, où toute la description d'une région se ramène souvent à la couleur de ses routes : « Dans les noms Ottawa et Canada les deux couleurs se fondent et se confondent. La route de l'Ouest étend du rouge et étend du noir sur toute sa longueur » (*VO*, 40). Tout ce que les trajets permettent ici de mémoriser, ce sont ces taches, ces couleurs, ces lignes et leurs mouvements. Le lieu traversé se démarque ainsi par une impression d'irréalité, un caractère abstrait. C'est bien l'abstraction du lieu que cette « description impressionniste » semble mettre en relief de cette manière. Ce faisant, la description caractérise plutôt que de décrire.

³⁸ Thangam Ravindranathan, *op. cit.*, p. 37.

On le constate aisément à travers les exemples cités, ces impressions ne laissent pas un souvenir constant et permanent. La narratrice de *Dix jours en cargo* décrit la mer comme « un tableau noir sur lequel toute trace s'efface » (*DJC*, 66). Les écrits passent, les impressions défilent sur ce tableau noir, mais n'y demeurent pas. Le narrateur du premier tome du *Voyage en Irlande avec un parapluie* évoque un sentiment semblable que lui transmet le mouvement du voyage : « L'éternité est dans ce qui entre en moi et ce qui sort de moi trop vite pour que je le sache » (*VP*, 71). Sans doute est-ce dans ce mouvement, dans cette vitesse qu'impose la fuite qu'il faut chercher la cause d'un impressionnisme ou d'une abstraction de la description. Pris dans cette fuite continuelle, le narrateur est menacé d'aveuglement. Hamon observe le fait que la description est souvent embrayée par un personnage qui s'arrête et se tient sur le seuil (d'un paysage, d'une fenêtre) : « le fait [...] qu'il y ait description [...] doit être justifié : la parenthèse, la pause, le retard, l'arrêt que suppose l'introduction d'un paradigme lexical dans la syntagmatique transformationnelle d'un récit doit être également justifiée par une pause, une attente, un retard, un arrêt des personnages »³⁹. Pour décrire le paysage, il faudrait que le personnage soit immobile. Or tous les personnages de ces récits ont toujours la conscience d'être mobiles, une image est toujours sur le point d'en remplacer bientôt une autre, faisant ainsi fléchir la possibilité d'une description attentive des lieux.

Cette fragilité qu'opère le mouvement, cette difficulté de faire des lieux et des espaces une description cause pour quelques-uns des narrateurs un différend avec le langage. Ceux-ci prennent conscience d'une perte de contact avec le sens tangible des mots qu'ils utilisent. Ravindranathan remarque aussi ce penchant dans certains des récits de dévoyage qu'elle étudie, notamment dans *La Nausée*. Dans ce récit, note-t-elle, Roquentin, le personnage principal du roman de Jean-Paul Sartre « s'était déjà heurté à cette déroute par où les mots ne nommaient plus

³⁹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 176.

les choses, ne parvenaient plus à conjurer leur excessive existence »⁴⁰. Cette déroute, on la décèle dans *Voyage en Irlande avec un parapluie*, dans un long passage qui met en procès les images et les mots :

Je marche dans une sorte de jardin, mi parc, mi forêt, des souvenirs défilent dans ma tête, flot de souvenirs indistincts envahissant mon esprit, suite d'images plus ou moins précises, petites scènes fugitives, dérive, simple bouleversement de la mémoire, agglutination tout à coup autour d'un nom puis autre chose, associations molles, sans nerfs, sans force, sans jamais aller jusqu'au détail, sans jamais aller jusqu'à la précision, sans jamais aller jusqu'à l'instant, jusqu'aux sensations, jusqu'au réel, aux mots qu'il faudrait, un simple magma, bien près de la mort [...]. (*VIP*, 57)

Il n'y a pas de mots assez forts pour pouvoir fixer les images et les scènes fugitives que le narrateur entrevoit sur la route. Ces mots qu'il faudrait pour fixer, agglutiner le sens autour d'un nom ou d'autre chose n'existent pas. On constate par ailleurs plusieurs épisodes pendant lesquels le narrateur ne parvient pas à établir et à fixer le sens des mots, se décrivant ici et là comme un piètre écrivain. On le remarque dans l'épisode du train de *Voyage au Portugal avec un Allemand* : « Je n'ai plus de mots à accrocher partout pour me défendre, plus de mots pour mentir, pour feindre, pour me tromper moi-même » (*VPA*, 32). Contre le sens excessif des mots, contre l'imprécision qui les caractérise, le narrateur ne peut plus « se défendre ». Cet épisode du train le montre aussi incapable de diagnostiquer son mal, ne le désignant que sous ce vocable : « la Chose ». On peut voir dans l'utilisation de ce substantif qui ne désigne rien de précis une autre manifestation du malaise face aux mots et à leur sens. Le récit d'Isabelle Miron montre le même type de trouble entre la narratrice et les mots. Celle-ci vit en effet sur le cargo cette « spirale de l'isolement jusqu'à ce que les mots ne deviennent plus qu'une litanie sans queue ni tête » (*DJC*, 74). Dans la solitude, dans l'isolement, les mots ne sont pas dits, ne se fixent pas. Mais, contrairement aux mésaventures langagières de Roquentin et du narrateur de Gauthier, cette déroute est d'abord sollicitée : « Ma place, je ne la veux pas dans les mots, pas dans la langue; je la veux dans le bruissement, dans les ondes. [...] J'aspire à ce qui fait vibrer la vie. Cet

⁴⁰ Thangam Ravindranathan, *op. cit.*, p. 40-41.

espace du langage où je peux être à la fois seule et solidaire » (*DJC*, 74). Mais malgré tout, il y a un risque de se perdre à travers cette « litanie langagière ». La narratrice, consciente de cette possibilité, déclare ne plus vouloir franchir « cette limite au-delà de laquelle le sens se perd en me perdant » (*DJC*, 74).

Ce serait aussi le cas d'Antoine dans *Le sermon aux poissons*, qui vit également dans un certain apaisement la mésaventure langagière. À la toute fin du récit, le narrateur revient sur le temps qu'il a passé à l'étranger et écrit :

Depuis que je suis à Lisbonne, je parle beaucoup moins qu'avant, le silence est devenu une sorte d'idéal dans ce monde où tout le monde crie. Pour fuir l'aveuglement, pour trouver des réponses (qui le plus souvent n'existent pas) au marasme de leur vie, les gens sermonnent [...] et nous les suivons trop souvent en oubliant qu'ils n'y voient pas plus clair que nous. (*SP*, 259).

Dans ce mouvement continu à travers des mots qui ne lui appartiennent pas, le sens finit par se perdre : « on a l'impression de sermonner alors qu'on n'a dit en réalité que quelques mots insensés, qu'on a que soupiré, hoqueté » (*SP*, 260).

On peut voir à travers cette perte de sens qu'éprouvent les personnages ce que de Certeau désigne comme la perte du langage en tant que lieu propre. Reprenant cette affirmation de Jacques Bouveresse selon laquelle « nous ne dominons pas du regard l'usage de nos mots »⁴¹, de Certeau évoque une conception wittgensteinienne du langage. « À être pris dans le langage ordinaire, le philosophe n'a plus de lieu propre ou appropriable. Toute position de maîtrise lui est retirée »⁴². On serait tenté de dire que l'expérience du langage que vivent les personnages de ces récits est analogue à cette expérience de perte du lieu propre qu'expérimente le philosophe. Cette expérience du langage que vivent de manière dramatique ou radicale les personnages, c'est celle qui fait de nous des étrangers dans le langage, mais sans possibilité d'en sortir : « Puisqu'on ne "sort" pas de ce langage, qu'on ne peut trouver un autre lieu d'où l'interpréter, qu'il n'y a donc

⁴¹ Jacques Bouveresse, cité par Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 25.

⁴² *Ibid.*, p. 26.

pas des interprétations vraies mais seulement des interprétations illusoires, qu'en somme il n'y a pas d'issue, reste le fait d'être étranger dedans mais sans dehors »⁴³. On peut interpréter ainsi le fait que le narrateur de Louis Gauthier ne trouve jamais ces « vérités » qu'il désire tant trouver : étranger dans sa propre langue, ne trouvant pas de lieux à partir desquels il verrait de haut les choses qu'il désigne, la vérité lui reste inaccessible. Nous reviendrons sur cette quête dans notre prochain chapitre.

⁴³ *Ibid.*, p. 29.

Chapitre II : Le « dévoyage » comme fabrique du récit

Comment, à partir de l'idée du « dévoyage », est-il possible de construire un récit? Nous avons vu dans le chapitre précédent que les espaces traversés par les narrateurs ressemblent à des non-lieux au sens où l'entendait Marc Augé et nous nous sommes intéressés aux stratégies des narrateurs vagabonds et voyageurs pour décrire ces espaces. Nous étudierons ici plus précisément comment ces narrateurs s'y prennent pour tenter de produire une continuité à partir d'espaces indifférenciés et de non-rencontres. La différence entre récit et description et entre description et narration peut parfois s'avérer imprécise. Nous retiendrons ici l'idée de Philippe Hamon selon laquelle « une structure narrative [...] fait appel chez le lecteur à une compétence de type logique (ou réductible par l'analyse à une logique). Elle actualise un ensemble de classes complémentaires corrélées, constituée en structure profonde, d'une syntaxe de parcours prévisibles ». Il ajoute qu'un récit impose donc une manière de concaténer des événements tandis que la description « est explication (*ex-plicare*), dépli d'une liste en attente dans la mémoire du lecteur, exhaustion plus ou moins saturée d'une somme »⁴⁴. Or, cette frontière entre le narratif et le descriptif est parfois trouble dans les récits de voyage et les récits de déplacement : « Bien qu'apparemment primordial dans un récit de voyage, le discours narratif y est de faible portée. Ici, la consécution n'entraîne pas la conséquence, le récit ne transforme rien, il juxtapose. L'espace lui tient lieu de temporalité »⁴⁵. En transformant le parcours dans les non-lieux en un récit, les textes doivent élaborer des manières originales d'agencer cette structure et cette concaténation des événements. L'étude des descriptions a déjà montré dans quelle mesure les personnages arrivaient difficilement à décrire les espaces qui les entouraient. Le non-lieu est travaillé par un certain dépouillement : la route et les trajets des personnages sont faits de non-

⁴⁴ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 42.

⁴⁵ Raymonde Debray-Genette, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988, p. 238.

rencontres et, pourrait-on dire, de « non-événements ». L'écriture doit relever le défi d'une concaténation des événements et des images qui, dans le déplacement, risque sans cesse de produire une continuité affaiblie. On peut ainsi se demander, avec Ricœur, comment la mise en récit en arrive à « donner forme à ce qui est informe »⁴⁶.

Ce chapitre s'intéressera donc aux diverses stratégies par lesquelles les narrateurs arrivent à donner une forme à des cheminements qui, des non-lieux au non-événement, parcourent l'informe. À travers cette lecture, nous porterons une attention particulière aux lieux vers lesquels les personnages se dirigent et qui pourraient donner une forme à leurs parcours ainsi qu'aux matériaux dont se servent les narrateurs pour construire le récit. Notre lecture nous amènera finalement à nous intéresser à la question de la mémoire, qui altère, transforme et rejoue les événements.

Transcrire la tension du cheminement

On observe dans un premier temps une distance entre le moment du voyage et l'acte d'écriture. Dans une entrevue, Louis Gauthier fait état de notes de voyages conservées pendant des années avant que celles-ci ne servent à l'écriture d'un récit⁴⁷. Mahigan Lepage insiste sur le fait qu'il a lui aussi attendu de sortir de son adolescence avant d'entreprendre l'écriture. Patrice Lessard met en scène un narrateur qui commente le parcours d'un personnage et joue ainsi sur la distance entre l'écriture et le déplacement lui-même (distance qui sera peu à peu abolie, au fur et à mesure que le récit progresse). Isabelle Miron est la seule de ces narrateurs à mettre en scène un récit qui semble s'écrire dans le présent du déplacement. Mais, à travers une description qui n'est

⁴⁶ Paul Ricœur, *Temps et récit : tome I*, Paris, Seuil, 2005 [1983], p. 138.

⁴⁷ Isabelle Miron, « Un voyageur inventé : entretien avec Louis Gauthier », *Liberté*, vol. 47, n° 3, (269) 2005, p. 7-15.

souvent qu'ébauchée et lacunaire, ce récit affirme lui aussi cette distance entre le voyage et l'écriture. De manière générale on peut ainsi attester la perte du lien entre l'acte de voyager et celui d'écrire qui est au fondement des récits de voyage. La question que posent alors ces narrateurs et qui doit être examinée est : dans cette distance qu'impose l'écriture, comment recréer le sentiment du déplacement?

Pour Mahigan Lepage, les récits doivent restituer une tension. Dans un texte intitulé « L'écriture comme chemin »⁴⁸, il s'intéresse à la dimension « cheminante » de la mise en récit et théorise sa pratique de l'écriture. Pour lui, il existe des textes dont le mode de mise en récit serait celui du cheminement. Cheminer, explique-t-il, ce n'est pas flâner. Le cheminement se caractérise par un but à atteindre et une tension, dimensions qui se trouvent absentes de la flânerie : « La flânerie et la déambulation sont des pratiques de la *détente*, au sens propre : quand on flâne, on n'est pas *en tension*, on ne *tend* vers nulle part. On va au hasard, on se laisse porter. Le chemin, au contraire, est une pratique tout *en tension* »⁴⁹. Cette tension, on la remarque dans des textes qui mettent en scène les routes, les chemins de fer et les divers moyens de transport par laquelle elle s'instaure. Ainsi que le sous-entend Mahigan Lepage dans l'interprétation qu'il fait des textes de Jacques Réda : « Il me semble souvent que le cheminement l'emporte, chez Réda, sur la flânerie. Partout, il y a *tension vers*, courbe d'écriture orientée vers un but, même si ce but reste imprécis et son atteinte, sans cesse différée. D'où l'importance chez lui des voies, des routes, des chemins de fer »⁵⁰. La flânerie et la déambulation impliqueraient une attention dirigée vers les environnements et les lieux traversés. Or, si la distance dans laquelle le déplacement s'écrit empêche une description attentive des lieux, il ne resterait ainsi à l'écriture que la possibilité de reconstruire la tension du cheminement.

⁴⁸Mahigan Lepage. « L'écriture comme chemin II », *loc. cit.*

⁴⁹*Ibid.*

⁵⁰*Ibid.*

Le désir d'atteindre une telle tension est bien présent dans les récits que nous étudions. Dans *Vers l'Ouest*, la vitesse qu'exige le mouvement de la route éloigne de la détente et de la flânerie. Le narrateur s'arrête bien dans les villes, mais ce n'est pas par la flânerie qu'il appréhende des espaces pour lesquels il cherche, de toute manière, une voie de sortie. Sur la route, la perception des espaces importe peu, seule importe la perception du déplacement.

Une pratique de la flânerie et de la détente est également impossible à bord du navire de *Dix jours en cargo*. La narratrice du récit d'Isabelle Miron s'imagine pouvoir se laisser porter par la mer, déambuler à sa guise sur le pont du navire, mais se rend compte assez vite qu'elle n'est pas tout à fait libre de ses allées et venues. Ainsi se déploie un récit où la découverte cède le pas à l'ennui. Il ne reste à la narratrice qu'à attendre le moment où elle arrivera à destination. Mais la mer n'est pas un espace facilement apprivoisable. Dans l'ennui de la traversée, l'écriture du roman que voulait rédiger la narratrice cède la place à la description du cheminement sur les eaux de l'Atlantique. Plutôt que le récit d'une véritable pratique de la détente, l'écriture sera une façon de questionner quel récit il est possible de construire à partir de cette pratique cheminante particulière et de ce cheminement du navire vers la ville de Rio.

La flânerie et la déambulation dans les villes sont des modes de circulation qu'on peut trouver à l'œuvre dans les récits de Louis Gauthier. Le narrateur de *Voyage à Lisbonne avec un Allemand* s'arrête dans la ville blanche et parcourt les rues en compagnie de monsieur Frantz. Mais si le narrateur s'arrête et sillonne la ville, s'il a parfois l'impression de ne pas bien savoir où il va, il reste obnubilé par l'idée du déplacement et par la volonté de se diriger vers l'Inde. On a bien vu, par ailleurs, comment, dès l'instant où une rencontre devient possible, le narrateur sent le besoin de reprendre la route. Ultiment, les récits de Louis Gauthier apparaissent donc construits par la tension d'un cheminement. Là encore, on verra que l'écriture se veut le lieu d'un questionnement sur la possibilité de construire un récit à partir de ce type de déplacement.

Le Sermon aux poissons pratique un mode de narration plus complexe. Il y a certes déambulation dans la ville, au sens où le personnage se « laisse porter » et se meut au hasard des carrefours que crée son parcours. Cependant le parcours du narrateur n'inspire pas la détente. Dès le moment où le personnage principal se lance à la recherche du telemóvel perdu, le récit apparaît, ici encore, construit par la tension d'un cheminement dans la ville.

Il faut voir, à travers cette idée, la mise en place d'une écriture souvent moins attentive aux espaces traversés qu'à sa propre fabrique. Lepage insiste en effet sur le fait que le récit rejette le romanesque et exploite le dépouillement : « En délaissant le roman, la fiction, le genre, le sujet, en s'inscrivant dans le dépouillement du *récit*, on revient à une sorte de fabrication élémentaire de la continuité. On sort de la fabrique complexe des personnages et des intrigues qui assurait – et assure encore à l'occasion – la bonne tenue du roman »⁵¹. Dans le dépouillement auquel il s'astreint, il ne resterait du récit qu'un questionnement sur sa fabrique. Cette idée nous oblige à interroger la matérialité même de la mise en récit. Les récits traversant les non-lieux proposent souvent une réflexion sur les matériaux dont l'écriture se saisit pour construire la continuité, et sur la capacité du narrateur à se saisir de ces matériaux. On devra ainsi se demander si une telle fabrique de la continuité va de soi pour des narrateurs parfois inhabiles à saisir l'informe qui caractérise les espaces.

De quelques aspects du cheminement

Pour en arriver à donner corps à une interrogation sur la matérialité de l'écriture, nous voudrions dans un premier temps relever quelques aspects du cheminement mis en scène dans ces récits. L'idée d'une pratique du cheminement qui se détourne d'une succession de descriptions

⁵¹ *Ibid.*

conduit à explorer le thème de la mémoire. Les lieux traversés restent souvent invisibles aux yeux des narrateurs, mais les récits sollicitent la mémoire de déplacements antérieurs. Le déplacement, dans ces récits, consiste aussi à cheminer sur des voies et des routes empruntées par d'autres. Le trajet de *Vers l'Ouest* évoque le voyage des parents du narrateur vers la Colombie-Britannique, et sa difficulté de sortir des sillons qu'ils ont laissés : « C'était toujours la même histoire. On cherchait à s'émanciper de nos parents en rejouant leur propre émancipation. C'était absurde » (*VO*, 7). L'Ouest évoque aussi la mémoire de la colonisation et de la découverte qu'un voyage peut espérer retracer. L'Inde des récits de Gauthier est aussi une destination popularisée par plusieurs générations animées par une quête spirituelle, ce qui est aussi le cas du narrateur. La narratrice de *Dix jours en cargo* évoque quelque fois, outre les traversées des immigrants mentionnées plus haut, les trajets des explorateurs et des découvreurs de l'Amérique qui l'ont précédée sur l'Atlantique. Antoine, dans *Le sermon aux poissons*, ne cesse de revenir sur son propre parcours dans la ville, parcours accompli lorsqu'il était en compagnie de Clara. Or, cette mémoire impose une contrainte dans la mise en récit, obligeant sans cesse à faire référence à ces anciens trajets. C'est l'intrusion du passé et des autres dans un récit personnel. Le cheminement est un mode de déplacement qui, avons-nous dit au chapitre précédent, permet difficilement aux narrateurs d'aller à la rencontre de l'autre. Mais, paradoxalement, ces derniers évoquent sans cesse sa présence à travers les passages antérieurs des voyageurs qui les ont précédés.

Le cheminement ne se donne pas de buts précis. On peut douter de l'existence du lieu que cherche à atteindre Antoine dans *Le sermon aux poissons* : « J'ai passé des mois à arpenter Lisbonne, cherchant une brèche, le lieu où le monde s'ouvrirait devant moi [...] » (*SP*, 251). Cette brèche que le personnage recherche irait de pair avec l'idée, évoquée quelques fois, d'un lieu « hors du monde » : « Montréal et Lisbonne, c'est pareil, sauf qu'ici ça ne sera jamais chez moi, ce sera toujours le lieu où nous fûmes heureux avec Clara parce que je ne l'étais pas chez

moi. Un lieu hors du monde » (*SP*, 244). La quête d'un tel lieu ne peut jamais s'arrêter et condamne le narrateur à poursuivre sans cesse ses pérégrinations à travers la ville. La croyance en l'existence d'un lieu idyllique oblige le narrateur à voir tous les autres lieux comme des non-lieux, des lieux qu'on ne peut que traverser.

On trouve cette même conscience dans les textes de Louis Gauthier. L'Inde des récits de cet auteur est aussi « un lieu hors du monde », tout à fait abstrait, qui apparaît d'abord comme un motif pour justifier le voyage. Ainsi, lorsqu'il est question d'expliquer à monsieur Frantz ce qu'il fait à Lisbonne, le narrateur « déballe son histoire à toute vitesse » : « Je suis écrivain, j'arrive d'Irlande, je me dirige vers l'Inde » (*VPA*, 35). Il semble ainsi justifier, en peu de mots et le plus vite possible, non seulement l'absurdité du déplacement et du cheminement, mais aussi l'absurdité de sa présence dans les lieux qu'il fréquente. Atteindre le but du voyage pourrait aider à donner du sens au déplacement et ultimement à reconstruire le récit du voyage mais quelques passages peuvent aussi nous indiquer que le narrateur doute de pouvoir un jour atteindre l'Inde : « Maintenant je sais qu'il y a quelque chose d'autre qui me tire vers l'avant et que je ne l'atteindrai jamais parce que je ne veux même pas l'atteindre, parce que si jamais je l'atteignais je me sauverais en courant dans l'autre sens » (*VIP*, 78).

On peut faire une remarque semblable à propos de la traversée racontée dans *Vers l'Ouest*. Vers l'Ouest, ce n'est pas vers Vancouver, vers Banff, ou même vers le Pacifique. L'Ouest n'est pas un lieu précis à atteindre. On peut, là encore, constater une forme d'absurdité dans l'idée d'un tel cheminement, dans la mesure où le narrateur semble conscient dès le départ que l'Ouest rêvé n'est qu'une illusion : « Je m'engageais dans un faux chemin, sans doute l'Ouest ne serait pas ce que j'avais rêvé mais au moins ce chemin je l'avais choisi » (*VO*, 14). Chez Mahigan Lepage, l'Ouest rêvé n'a donc rien d'idyllique.

À première vue, le récit d'Isabelle Miron met en scène une traversée dirigée vers un but précis. Rio ne peut évoquer ce mystère associé à l'Ouest ou à l'Inde dans les autres récits que nous étudions. Quitter la mer, c'est au contraire « regagner le fini » (*DJC*, 95). Il reste qu'à mesure que la narratrice s'approche des côtes brésiliennes, son regard sur le continent change : « Une frontière est maintenant franchie, un monde s'est achevé. Et s'ouvre tranquillement devant moi un autre monde, le “Nouveau Monde” » (*DJC*, 105). Il ressort de ces pérégrinations aux buts incertains une fragilisation de la clôture du texte. Où le texte peut-il s'arrêter si le narrateur de Gauthier n'ira jamais jusqu'à l'Inde, si l'Ouest véritable ne peut être saisi dans un lieu qui signifierait l'arrêt du récit, si le lieu que cherche vraiment Antoine dans Lisbonne est « hors du monde »? Il est révélateur de constater que Louis Gauthier, Patrice Lessard et Mahigan Lepage ne se sont pas limités à écrire un seul texte exploitant l'idée du déplacement d'un personnage⁵², comme si, leurs narrateurs ne pouvant trouver de lieu où s'arrêter, l'écriture du déplacement se trouvait sans cesse relancée.

Le cheminement est un mode de circulation qui privilégie des chemins et des trajets aptes à faire éprouver au voyageur la distance, comme le suggère le narrateur du *Pont de Londres* : « J'avais les moyens de prendre l'avion, c'était facile. On étalait son argent sur le comptoir, la fille en uniforme tapait quelque chose sur le clavier de son terminal et douze heures plus tard on débarquait à Bombay. Ce n'était pas l'idée que je me faisais d'un pèlerinage » (*PL*, 97). Mahigan Lepage soulève cette idée à la fin de *Vers l'Ouest* : « L'avion c'est la ville. Ça monte et ça redescend sur le béton et le verre, comme s'il n'y avait pas eu dans l'intervalle de géographie, pas de terre, pas de prairie, ni de lacs, ni de forêts. Dans l'avion, on n'a pas l'impression d'avancer

⁵² Patrice Lessard revient sur ce déplacement à travers les autres récits de sa « trilogie de Lisbonne »; le cheminement du narrateur de Louis Gauthier constitue à ce jour une tétralogie; Mahigan Lepage explore la suite du déplacement vers la Colombie-Britannique dans un article de blogue où il raconte ses retrouvailles avec la ville de Banff : « Vers l'Ouest en images, supplément au voyage », *Le dernier des Mahigan* [En ligne] <<http://mahigan.ca/spip.php?article129>>, page consultée le 25 août 2015. Ajoutons aussi que les récits *Coulées* (2012) et *Fuites mineures* (2014) explorent aussi les lieux mis en scène dans *Vers l'Ouest*.

comme sur la route » (*VO*, 93). Lors de sa rencontre avec monsieur Frantz, le narrateur de *Voyage au Portugal avec un Allemand* affirme qu'il choisit de voyager comme il le fait « pour bien sentir la distance qui sépare l'Occident de l'Orient » (*VPA*, 36-37). C'est aussi le cas de la narratrice de *Dix jours en cargo* qui cherche, à travers son voyage vers le Brésil, à éprouver la durée de ce long et mythique trajet des immigrants qui peuplèrent l'Amérique (*DJC*, 10).

La notion de pèlerinage introduite par le narrateur de Gauthier doit ici être prise au sérieux. Celui-ci affirme souvent l'idée d'un déplacement qui serait de cet ordre : « Je suis toujours tendu vers l'idée de repartir. Oui, c'est vraiment un pèlerinage que je fais : je n'arrête pas de marcher, de souffrir et d'espérer » (*VPA*, 87). D'une certaine façon, le cheminement des textes peut ainsi se lire comme une expérimentation de l'idée du pèlerinage. Bien qu'il ne soit pas toujours question d'une dimension spirituelle, les cheminements des narrateurs se caractérisent bien par deux aspects essentiels du pèlerinage : l'épreuve de la distance et l'idée que le voyageur puisse rejoindre une communauté de voyageurs qui auraient fait le voyage avant lui.

Étouffement des trajets

Être tout entier pris par cette tension isole, empêche de saisir le monde et les éléments qui entourent le voyageur. La tension inhérente au cheminement oblige, en quelque sorte, à voyager sur ces « rails » dont parle de Certeau :

La vitre est ce qui permet de *voir* et le rail de *traverser*. Ce sont deux modes complémentaires de séparation. L'un crée la distance du spectateur : tu ne toucheras pas; plus tu vois moins tu tiens – dépossession de la main pour un plus grand parcours de l'œil. L'autre trace, indéfiniment, l'injonction de passer; c'en est l'ordre écrit, d'une seule ligne mais sans fin : va pars, ceci n'est pas ton pays, celui-là non plus – impératif du détachement qui oblige à payer une abstraite maîtrise oculaire de l'espace en quittant tout lieu propre, en perdant pied.⁵³

⁵³ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 166-167.

Les narrateurs des récits du corpus reviennent souvent sur cette impossibilité de toucher de leur main les paysages et les espaces qu'ils parcourent. À bord du train qui l'amène vers Lisbonne, le narrateur de *Voyage au Portugal avec un Allemand* décrit cette scène caractérisée par une main impuissante : « Je me lève, je marche le long du couloir [...]. Toujours ces femmes en noir tricotent, ces hommes qui me regardent avec leurs visages hostiles, aussi impossibles à toucher que les images d'un film » (*VPA*, 27). La narratrice du récit d'Isabelle Miron fait, sur le pont du cargo, une constatation similaire : « Je n'en mène pas large. Me manquent le contact direct avec la mer, l'odeur de la mer. Me manquent le bruissement apaisant des flots, la main qui se tend pour toucher l'eau, l'expérience plus humaine de la voile » (*DJC*, 52).

Ce que le mode du déplacement ne permet pas de toucher, il permet de l'embrasser par cette « abstraite maîtrise oculaire » dont parle de Certeau. Les récits que nous étudions mettent sans cesse en scène l'acte de voir, mais, comme le sous-entend de Certeau, les espaces parcourus apparaissent effectivement de façon abstraite : nous avons déjà fait état, au chapitre précédent, de descriptions d'espaces faites de lignes et de taches de couleur. Ce qui manque à ce regard, c'est la capacité d'instaurer dans l'espace une réelle profondeur. Peut-être faut-il voir dans cet aplatissement de la vision une autre forme d'emprisonnement, du moins un étouffement ou une expérience de la limite. Jean-Pierre Marion commente ainsi cet effet :

Si mon regard n'avait pas l'étrange propriété habituellement désignée comme la vision binoculaire, s'il n'avait donc pas en propre de faire le vide, exactement de distendre avec du vide invisible l'agrégat dense et confus du visible [...], nous serions comme étouffés par la promiscuité indifférenciée des plans, d'autant plus que nous ne percevrions pas même des plans, mais des taches et ombres colorées.⁵⁴

Le regard cheminant rend abstraite la perception des lieux, et cette perception révèle un mur invisible entre les personnages et le monde. La plupart des narrateurs ont peu d'espoir de briser ce mur et les limites qu'impose la représentation floue des espaces. Seul Antoine, dans le récit de

⁵⁴ Jean-Luc Marion, *La croisée du visible*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 13-14.

Patrice Lessard, semble vouloir y parvenir à travers la recherche de cette brèche évoquée plus haut, par laquelle le monde s'ouvrirait devant lui. Pour cette raison, Antoine est, de tous les personnages des récits du corpus, celui qui incarne le mieux la figure du pèlerin. Quand bien même les espaces ont déjà été quadrillés, l'espoir de trouver cette ouverture subsiste jusqu'au bout. À la fin du *Sermon aux poissons*, le narrateur devra toutefois reconnaître que Lisbonne ressemble de plus en plus à une « cage » (SP, 251). Ce narrateur qui tenait du pèlerin et du mystique retrouve alors la condition des autres narrateurs : incapables de toucher les espaces de leurs mains, incapables d'ouvrir cette brèche, de briser les rails du récit, ceux-ci sont sans cesse contraints d'avancer, de tendre vers un but sans espoir d'échapper à ces limites.

Si les contraintes du cheminement et la perception qui en découle évoquent l'idée d'un étouffement, l'arrêt dans les lieux présente le risque de la noyade. Se noyer, c'est être dans un lieu qui risque d'interrompre le mouvement du récit, hors de la tension sur laquelle se construisent ces textes. Pour Manuel, personnage qui traduit peut-être les pensées d'Antoine dans *Le sermon aux poissons*, « l'enfer, c'est la vie immobile » (SP, 72). Ainsi, Antoine évoque le dégoût que le retour à Montréal lui inspire par la peur de s'y noyer : « je viens de sortir de la cage de Montréal, si j'y retourne, je replonge, je me noie » (SP, 27). Au contraire de Montréal, les cheminements dans Lisbonne réussissent, dans un premier temps, à convaincre Antoine qu'il parvient enfin à « sortir la tête de l'eau » (SP, 33). Ce même motif de la noyade peut être évoqué dans les récits de Louis Gauthier; le narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie* arrêté dans un lieu quelconque en Irlande, commente ainsi sa situation : « Un dimanche à perdre, je ne vauds rien, j'attends que ce soit fini. [...] Je me suis noyé quelque part et contemple du fond du lac la pluie qui alourdit toute chose jusqu'au lendemain » (VIP, 57).

Ce motif de la noyade apporte ici une connotation extrêmement mortifère à l'arrêt dans le non-lieu. Dans l'arrêt, l'espace révèle son caractère vide et indistinct, et ce lieu ne construit rien,

ne met pas le récit en tension. L'arrêt provoque une sorte d'étouffement, bien plus dramatique que celui qui empêche les narrateurs en mouvement de toucher les espaces qu'ils traversent.

Ce motif de l'arrêt qui menace la mise en récit du cheminement se retrouve également dans *Vers l'Ouest*. La plus grande crainte du narrateur est de se perdre dans les villes et de ne pas pouvoir en sortir : « C'est la ville qui m'avait perdu. L'asphalte déborde de la ville à la route et nous perd. On prend la ville pour la route, comme une escale sur la route, mais ce n'est pas du tout cela. Dans la ville on perd la route » (*VO*, 55-56). « Perdre la route » doit s'entendre ici comme « perdre le fil du récit ». C'est là la peur d'un personnage animé par la seule tension cheminante sur lequel le récit se construit. On peut d'ailleurs estimer que c'est l'écriture elle-même qui commande de ne pas s'avancer dans le territoire des villes : « On s'engage sur le pont, on va rejoindre Montréal. Mais je ne veux pas entrer dans Montréal comme on entre dans une ville qu'on habite et qu'on a déjà habitée. Je veux m'en tenir à l'asphalte étendu comme matière de la route. Il n'est pas temps encore de dire la ville depuis l'intérieur de la ville » (*Ibid.*, 28-29). En évoquant la ville, l'écriture risque de perdre le mouvement par lequel le déplacement peut être évoqué.

Écrire : une volonté de maîtriser le discontinu

Écrire le cheminement se ferait ainsi dans la conscience de ne pas pouvoir franchir ce mur invisible qui sépare les narrateurs des espaces qu'ils traversent. Rendre compte d'espaces entraperçus dans le mouvement risque de produire une écriture discontinue, simple énumération de choses vues sur le trajet. L'écriture cheminante pose en effet, selon de Certeau, le problème de l'asyndète : « L'asyndète est suppression des mots de liaison, conjonctions et adverbes, dans une phrase ou entre des phrases. De même, dans la marche, elle sélectionne et fragmente l'espace

parcouru; elle en saute les liaisons et des parts entières qu'elle omet »⁵⁵. Cheminer oblige à pratiquer des ellipses, à reconfigurer ainsi l'espace parcouru. La figure de l'asyndète renvoie, dit de Certeau, directement à celle de la synecdoque. Or, nous avons déjà noté, au chapitre précédent, que cette figure est une des caractéristiques de la description telle qu'elle se manifeste dans les récits que nous étudions, figure par laquelle un élément du paysage sert à désigner et à décrire le paysage en entier. Ces deux figures vont donc l'une avec l'autre : « L'une [la synecdoque] densifie : elle amplifie le détail et miniaturise l'ensemble. L'autre [l'asyndète] coupe : elle défait la continuité et déréalise sa vraisemblance. L'espace ainsi traité et tourné par les pratiques se transforme en singularités grossies et en îlots séparés »⁵⁶. Comment l'écriture des récits s'accommode-t-elle de l'asyndète et comment travaille-t-elle à rétablir la continuité du cheminement à partir de ces éléments disparates?

Vers l'Ouest semble cultiver l'asyndète : « Cette séquence du trajet vers l'Ouest, je ne peux que la remplir des images séparées des multiples passages. Comme cette fois qui me revient à l'instant, cette fois où j'attendais devant le restaurant du pêcheur [...] » (*VO*, 15). L'écriture revendique ici clairement, dans ces images séparées (l'équivalent des « îlots » dont parle de Certeau) la discontinuité du matériau du récit, qui la performe à travers une digression introduite par une image (« cette fois où j'attendais devant la maison du pêcheur »), qui brise la continuité.

Le récit cheminant pose la question du désordre. Les narrateurs construisent le récit grâce aux expériences et aux images aléatoires qu'ils trouvent sur la route. Ce bricolage est sans cesse menacé de n'être qu'une suite désordonnée d'images : expériences diverses et choses vues à travers un parcours aux buts et aux objectifs plus ou moins hasardeux. Ce désordre inspire une hantise du discontinu qui peut être observée dans le récit d'Isabelle Miron, lorsque la narratrice

⁵⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁶ *Ibid.*

s'interroge sur la possibilité d'en arriver un jour à trouver les mots qui lui permettraient de rédiger le roman qu'elle veut écrire :

J'ai l'impression de perdre la mémoire et la maîtrise des mots. Le silence ne m'envahit pas – ce serait trop beau –, ce sont d'autres mots qui me viennent, comme si ma capacité à en choisir certains plutôt que d'autres s'était amoindrie pour ne devenir qu'un simple fil de pêche avec, au bout, un ver bon à appâter n'importe quel poisson. Alors, avec force et concentration, j'essaie de ne pas relâcher la vigilance. Irais-je vers un fatras inéluctable? (*DJC*, 62)

De quoi est fait ce fatras de mots? Celui-ci se composerait du vocabulaire marin et des nombreuses citations et allusions qui brusquement ressurgissent à l'esprit de la narratrice. L'écriture commence en effet par cette « quête d'images qu'il faut faire remonter à la surface de l'eau » (*DJC*, 31). On croise ainsi les mots et les phrases de Molière, Bach, Audubon, etc. Mais plus précisément, écrire veut dire « faire avec » ce déferlement de citations, de mots et d'allusions qui émergent au hasard des diverses étapes de la traversée. Pour contrôler ce déferlement d'images, il faut les maîtriser, ce que Isabelle Miron exprime dans la métaphore du « harnachement » : « Si je n'écris pas, l'angoisse m'assaille. L'écriture du journal contrôle au moins le flux de ma pensée, et la harnacher de quelque manière devrait me permettre d'arriver au roman » (*DJC*, 49). « Harnacher » peut alors, dans un premier temps, vouloir dire pratiquer cet acte de la sélection. L'écriture tente l'« harnachement » de la pensée à la manière du barrage qui bloque la rivière, elle s'efforce de contrôler le courant trop vif de pensées, d'images que le paysage suscite en laissant filtrer l'excédent, en déposant cet excédent dans l'écriture. « Harnacher » peut aussi parfois vouloir dire, selon le sens de « harnacher un cheval », prendre les mots dans le courant indocile de la pensée et les déposer dans le courant, davantage normé, de l'écriture.

La maîtrise de l'asyndète ne permettra pas à la narratrice d'atteindre le roman. Juguler ainsi les images que la pensée fait surgir arrive, tant bien que mal, à créer du récit, mais ne permet pas d'inventer ou de se projeter dans la fiction. « Je suis aux prises avec une lame de fond

autrement sournoise : plus j'écris mon journal, plus je m'éloigne de mon projet; la voix du journal ne peut qu'étouffer celle que je recherche » (*DJC*, 77). On retrouve encore le motif de l'étouffement. Cette volonté de canaliser les pensées pour fabriquer un récit ne signifie pas qu'il soit possible de briser les limites (les murs et les rails) inhérentes au cheminement. Au contraire, elle fixe de nouvelles barrières génériques et l'écriture du journal interdit la possibilité de la fiction. De Certeau nous rappelle que l'écriture du cheminement, faite de singularités saisies isolément et grossies, déréalise la vraisemblance. Remarquons ici que l'écriture ne permet pas à la narratrice de *Dix jours en cargo* de bien voir le monde qui l'entoure : « je n'ai pas transcendé les apparences derrière lesquelles la réalité se cache. Comme ces murs qui m'entourent, composés de sable, sable tapissant le fond de cette mer, sable dans ce sablier qui tourne sans cesse » (*DJC*, 49). Si l'écriture ne permet pas la fiction, elle ne permet pas davantage de trouver une forme documentaire; elle reste rêveuse, incapable de « transcender les apparences ».

Tendre vers le roman

La question du discontinu de l'écriture se pose aussi chez Louis Gauthier, notamment au début de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, alors que le narrateur interpelle le lecteur : « La littérature nous trompe, je l'ai toujours su. [...] Vous allez croire qu'il y a un sens, une direction, un plan, un ordre, alors qu'il n'y a rien de tout cela, tout est jeté pêle-mêle, au hasard et vous êtes là » (*VPA*, 26). On retrouve ici la hantise du désordre que l'on observe chez Isabelle Miron. Le personnage des récits de Louis Gauthier fait quelquefois allusion à la possibilité de remédier à ce désordre par le montage. Pour ce narrateur, la pratique du montage relève de l'art du roman : « Je me dis que j'aimerais pouvoir sauter des bouts de ma vie, faire du montage, comme dans un film, vivre comme dans un roman, en ne gardant que les moments intenses, significatifs, importants »

(VPA, 62). Mais plutôt que de pouvoir faire de sa vie un roman ou un film, le narrateur reste prisonnier d'un déplacement et d'un mouvement qui ne lui fournit à monter que des images et des mots insignifiants. Pourtant, il faudra bien, pour raconter le déplacement, pour mettre un ordre dans le pêle-mêle de l'expérience, opérer un certain montage des moments, même insignifiants, du voyage. Ce montage doit d'abord être vu comme un acte de sélection, qui implique une perte importante des images que le trajet fait connaître⁵⁷. À partir d'un mouvement dans le temps et dans l'espace, d'une trajectoire, la mémoire sélectionne, oublie, reconfigure : « Le livre que je n'arrive pas à écrire me hante. Je prends des notes chaque jour dans mon petit calepin noir [...] Quand tout cela sera du passé, comment en parlerai-je, qu'est-ce que j'en penserai, qu'est ce que j'en dirai? Que restera-t-il de tous ces petits moments sans conséquences, de ces conversations anodines, de ces images sans durée [...] » (VPA, 110). Le montage est aussi un acte de création. Il oblige ainsi à reconfigurer l'écriture brute du calepin noir, à faire un récit avec tous ces détails et ces images anodines.

Paradoxe de cette citation : si le récit existe, c'est que le narrateur a déjà trouvé une façon de mettre en intrigue, d'accorder, malgré leur pauvreté, une valeur de symbole à « ces images sans durée », de faire une place à ces « moments sans conséquences » dans une narration. Contrairement aux autres textes que nous étudions, les récits de Gauthier ne contiennent aucune référence au présent de l'écriture. L'écriture du récit n'y est envisagée qu'au futur. Tout se passe comme si le narrateur ne faisait état que d'une seule préoccupation, une seule angoisse : celle de devoir un jour faire surgir un récit de divers événements sans autre lien que celui d'un simple parcours géographique. Cette préoccupation provoque une certaine anxiété de ne pas parvenir à

⁵⁷ Dans une entrevue, Louis Gauthier commente aussi cet aspect sélectif et créatif de l'écriture par la métaphore de la sculpture : « Pour expliquer mon travail, je me suis souvent servi d'une phrase de Rodin qui disait à peu près : "La sculpture, c'est facile, je prends un bloc de pierre et j'enlève ce qu'il y a de trop". Mes notes de voyage constituaient ce matériau brut et j'ai enlevé ce qu'il y avait de trop ». Isabelle Miron, « Un voyageur inventé : entretien avec Louis Gauthier », *loc. cit.*, p. 10.

trouver un sens aux évènements, de ne pas pouvoir « composer l'intrigue » au sens où l'entend Paul Ricœur (inspiré d'Aristote) : « composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier »⁵⁸.

À travers ces exemples tirés des récits d'Isabelle Miron et de Louis Gauthier, on constate que les narrateurs pratiquent ou veulent pratiquer la liaison des épisodes ou leur montage dans l'espoir de transposer leurs expériences dans une forme romanesque. D'où vient ce désir (accompli ou non) de passer du récit à la forme romanesque? Posons l'hypothèse que, pour ces narrateurs qui pratiquent une écriture dont la matière première serait l'asyndète et la synecdoque, le roman constitue encore un idéal de continuité. Si le narrateur de Gauthier tente toujours de mesurer ses péripéties à celles du roman, c'est parce que le roman fabrique, selon Jean-Paul Goux, « du continu contre la discontinuité temporelle existentielle »⁵⁹. Plus précisément : « il y a du discontinu, et c'est bien parce que la continuité fait défaut qu'il existe un désir du continu »⁶⁰. Le désir d'une forme continue n'est cependant pas une caractéristique du seul roman. C'est aussi un des traits du récit, dont la continuité reste toutefois plus relâchée que celle du roman. Selon Andrée Mercier, « le récit ne s'accommode pas d'une intrigue et se passe aussi, bien des fois, d'une réelle progression et d'une fin véritable »⁶¹. La route, la traversée, le cheminement supposent donc une mise en récit relativement dépouillée, dans la mesure où il n'existe pas d'autre tension que celle du déplacement : ce n'est pas l'action ou l'évènement qui façonne une continuité. Le désir du roman s'expliquerait alors par le fait que les personnages et les narrateurs sont à la recherche d'une forme littéraire qui pourrait consolider la continuité du cheminement.

⁵⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit : tome I, op cit.*, p. 86.

⁵⁹ Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu, essai sur la prose*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 1999, p. 9.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 19.

⁶¹ Andrée Mercier, *loc. cit.*, p. 477.

C'est la reproduction des images à l'intérieur d'une séquence qui restaure la continuité de l'expérience du déplacement. Les images du cheminement se substituent ainsi à la réalité du mouvement dans l'espace, et c'est ce que leur reproche le narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie*. Surgies au gré du déplacement, elles ne sont que simulacre, une fois intégrées dans l'écriture : « images plus ou moins précises, [...] associations molles, sans nerf, sans force, sans jamais aller jusqu'aux détails, sans jamais aller jusqu'à la précision, sans jamais aller jusqu'à l'instant, jusqu'aux sensations, jusqu'au réel » (*VIP*, 57), selon une remarque déjà citée du narrateur. Les images mises en récit ne permettent pas l'accès au réel et peinent à rétablir la continuité de l'expérience vécue. Or on sait que le personnage de Gauthier tient du pèlerin et cherche la vérité : « Mais qui donc m'a mis dans la tête que je devais partir, que je devais trouver la vérité, que je la trouverais sur les routes? » (*VPA*, 56). Nul doute que l'aspect irréel des images ainsi créées rebute ce narrateur.

Le désir d'organiser sa vie dans un roman, dans une fiction, est une des caractéristiques du narrateur du *Sermon aux poissons*. La discontinuité est aussi un motif important des péripéties d'Antoine à Lisbonne : « Il y avait des trous dans son parcours, dans sa mémoire, il retrouvait les points de repères habituels mais entre eux plusieurs motifs effacés, arrachés, il y avait des trous dans la mosaïque » (*SP*, 92). On reconnaît ici le motif de l'asyndète repéré par de Certeau. Comment alors redonner de la continuité au récit que ces trous de mémoire brisent? C'est l'invention, la fiction, le roman qui permet de remplir ces espaces vides : « Je m'accroche à mes souvenirs, cherche à me rappeler les plus infimes détails de mon bonheur passé quitte à les inventer, ainsi que tout ce qu'il y a autour » (*SP*, 266). Pour organiser et lier ces récits inachevés, pour redonner du sens aux non-lieux qui les entourent, il faut, chez Patrice Lessard, chercher secours dans la fiction. Comme le dit Antoine après le départ de Clara, il faut « voir Lisbonne autrement, avec un regard neuf » (*SP*, 35). Même lorsque ce regard est impossible, tout semble

forcer Antoine à trouver du sens dans ce qu'il voit : « il y a forcément une histoire » (*SP*, 54), lui assène Manuel. On peut penser que par cette invention romanesque, le récit arrive à donner une valeur symbolique aux événements les plus anodins : « Quand on est à l'affût du sens des choses, même les détails les plus absurdes revêtent à certains moments une aura de clarté » (*SP*, 194). Faisant ici surgir « l'intelligible de l'accidentel », le récit d'Antoine pousse ainsi un peu plus loin cette transition vers le roman que projette en vain le narrateur de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, dans la mesure où le matériau dont ce dernier dispose et qu'il entend monter ne permet pas une telle appropriation. Ce matériau ne se compose pas de détails « qui revêtent soudainement une aura de clarté », mais de « petits moments sans conséquences, conversations anodines, images sans durée ». Constamment à la recherche d'une « vérité » qu'il croit pouvoir trouver sur les routes, le narrateur de Gauthier trace son chemin en prétendant ne pas recourir à l'invention symbolique que celui de Patrice Lessard semble donner aux événements.

Or, l'écriture de Gauthier revendique quelquefois l'invention. Le narrateur construit par exemple plusieurs identités au personnage de Frantz. Mais ce dernier garde tout son mystère et, en dernière instance, la narration ne prétend pas lui inventer un passé qui révélerait sa véritable identité : « S'il parle de lui, c'est toujours à travers un propos d'ordre général. Je reste dans l'indécision face à ce personnage. Je ne saurai jamais qui il est exactement » (*VPA*, 80). Le narrateur de Patrice Lessard accorde à l'écriture le pouvoir d'inventer, tandis que, chez Gauthier, cette invention est toujours retenue ou suspecte.

Écrire : couler l'asphalte dans le récit

Dans *Vers l'Ouest*, la route est elle-même cet espace qui produit une continuité d'unités discontinues. Il s'agit d'un espace paradoxal : « La route est une expérience en soi qui jamais ne

lie les territoires qu'elle relie » (VO, 15). Le désordre et le discontinu propres à l'asyndète empêchent ainsi la coulée naturelle du récit. Le travail du narrateur consiste à retrouver cette « coulée » à partir d'une réflexion sur la route elle-même : « En elle-même, la route demeure tout entière à rassembler. Elle ne produit pas d'elle-même le liant qui offrirait le déroulé qu'on voudrait. Il faudrait la couler, la couler et la rouler sans vide et sans reste comme l'asphalte. Même on ne sait comment quand dans la tête il n'y a plus que des tronçons de route » (VO, 15). La matière qui pourrait permettre au narrateur de lier les matériaux pour réussir la transition que n'effectue pas la route, c'est l'asphalte. On peut rapprocher dans un premier temps cet asphalte de la « gelée » et du « ciment romanesque » dont parle Gracq, expression reprise par Goux dans *La fabrique du continu* : « la colle simonienne et la gelée gracquienne nous ont préparés à ce glissement métaphorique qui fait du ciment la figure dominante et la base du joint transitionnel »⁶². L'asphalte matérialise la continuité du récit, il produirait « le déroulé qu'on voudrait ». Alors qu'il ne reste, dans l'esprit du narrateur de *Vers l'Ouest*, que des « tronçons de route », l'asphalte broie et agglomère des images du trajet recueillies ça et là sur la route. L'asphalte matérialise également la mémoire et, s'il permet d'évoquer des lieux qui ont une importance symbolique, il ne restera finalement, à l'intérieur de cet agrégat, qu'un reflet stylisé du lieu : « Dans l'ouest du territoire le rouge et le noir se mélangent, ils ont une épaisseur de sang de bœuf. Et rouge-noir étaient les reflets dominants de l'asphalte du côté de l'Ottawa Valley alors que la route progressait vers l'idée du Canada et de l'Ouest » (VO, 40-41). Le lieu précédemment décrit est représenté par cette couleur et cette épaisseur qui se mélangent dans l'asphalte. Cette caractérisation fonde un style, où la couleur prédomine et où la description des espaces se caractérise par une synesthésie mêlant matériaux et couleurs.

⁶² Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu*, op. cit., p. 54.

La mise en récit suppose alors de transformer cet agglomérat en coulée, en flux. De cette manière, l'asphalte est toujours susceptible de faire rejaillir une mémoire enfouie. Ainsi, sur la route entre Calgary et Banff, le narrateur note que « l'asphalte avait des reflets de bleu. Quelque chose là-bas dans les couleurs et la texture de l'atmosphère me rappelait l'azur du pays quitté, le bleuté du ciel et du fleuve bas-laurentiens » (*VO*, 72). L'asphalte avant de se couler est une matière sédimentée, faite d'agglomérats de roches et de couleurs. Il est ce bloc de matière, de souvenirs et d'images sédimentés joints en un tout compact, qui ne se déroule que dès le moment où le récit en décompose les éléments. La matière « asphalte » permet la narration de cette « histoire non racontée » dont parle Ricœur, qui ne peut jaillir que dans l'enchevêtrement :

L'enchevêtrement apparaît [...] comme la « préhistoire » de l'histoire racontée [...]. Cette « préhistoire » de l'histoire est ce qui relie celle-ci à un tout plus vaste et lui donne un « arrière-plan ». Cet arrière-plan est fait de l'imbrication vivante des histoires les unes dans les autres. Il faut donc que les histoires racontées « émergent » de cet arrière-plan.⁶³

L'asphalte est cet arrière-plan. Cela suppose ainsi un moment où, comme chez Isabelle Miron, des éléments « émergent » de cette mémoire. Couler l'asphalte serait une autre manière de « faire surgir » une parole ou une énonciation, tout le récit émergeant alors d'une rêverie poétique sur la matérialité de la route elle-même. Chez Mahigan Lepage, la coulée du récit est caractérisée par l'idée qu'il est impossible de la ralentir ou de l'arrêter. Le texte entier de *Vers l'Ouest* tient en un seul paragraphe d'une centaine de pages. Le lecteur est ainsi lui-même invité à assister au déploiement d'une parole qui ne peut s'arrêter. Alors que la narratrice de *Dix jours en cargo* s'oblige à contrôler l'émergence de mots enfouis, la narration de *Vers l'Ouest* se construit en un seul jet propulsé sur le papier.

Pour Marc Desportes, l'expérience de l'enchevêtrement et de l'« imbrication » décrite par Ricœur est bien caractéristique de l'expérience routière :

⁶³ Paul Ricœur, *Temps et récit : tome I, op. cit.*, p. 142-143.

Sans doute faut-il considérer que le parcours autoroutier est vécu non pas comme une expérience totale, mais comme une succession de séquences [...], le conducteur se réservant la possibilité de « quitter » le spectacle de l'automobile et de penser à autre chose. Prenant le relais d'une séquence donnée, la musique diffusée par la radio se surimpose au spectacle visuel, ou bien encore la voix intérieure de l'automobiliste qui se parle à lui-même. Peut-être est-ce dans cet enchevêtrement de continuités, de fils tantôt suivis, tantôt rompus, que réside l'unité de l'expérience autoroutière.⁶⁴

Ce qui coule et émerge alors n'est pas un déroulé parfaitement lisse et chronologique du temps. L'asphalte juxtapose plusieurs lieux et enchevêtre les temporalités et, s'il permet de trouver une certaine « unité », cette dernière a bien peu à voir avec la géographie et avec la linéarité des trajets. Construire un récit avec ce mortier, dérouler, « couler l'asphalte » oblige donc à inventer une nouvelle forme de continuité. La route devient alors une spirale, susceptible de rejouer sans cesse les images entrevues sur son parcours : « Dans la nuit du voyage, les images circulaient, tourbillonnaient en une grande spirale sans fin qui est la route même » (*VO*, 96). Le récit fait circuler ces images, à tel point qu'on a pu évoquer « une esthétique de la répétition »⁶⁵ pour qualifier cet aspect de l'écriture.

Écrire avec une mémoire « oublieuse »

Chez Mahigan Lepage, les images que la route fait surgir sont des matériaux qu'il faut couler pour en arriver à produire une continuité. « Harnacher » le texte, « couler l'asphalte » sont des métaphores évoquant les pratiques par lesquelles les narrateurs travaillent une matière discontinue et rêveuse. Les textes de Louis Gauthier font parfois allusion à cette fabrication du récit, mais ils insistent surtout sur l'impossibilité pour le narrateur de modeler la matière ou d'en faire un montage. Il arrive souvent que le narrateur de Gauthier évoque implicitement une main impuissante, incapable de rassembler, d'agglutiner et de lier les matériaux avec lesquels elle

⁶⁴ Marc Desportes, *Paysages en mouvement*, Paris, Gallimard, 2005, p. 338.

⁶⁵ Pierre-Luc Landry, « Mahigan Lepage – Vers l'Ouest » (compte rendu) », *Québec français*, n° 168, 2013, p. 12-13.

travaille. Les images des espaces traversés sont souvent empreintes d'une certaine banalité. Tout se passe comme si la matière n'offrait aucune ductilité au narrateur qui ne cesse d'affirmer l'impossibilité d'en construire le récit. Cette idée est évoquée à quelques reprises, notamment lorsque le narrateur se retrouve dans un village touristique en Irlande : « Ça ne tient pas du tout, ça n'a ni commencement ni fin, ça coule comme de l'eau entre les doigts » (VIP, 46). Plus loin, sur le navire qui quitte l'Irlande, Gauthier évoquera une nouvelle fois cette impossibilité de s'emparer de l'objet : « les images se succèdent sans jamais se fixer et [...] nous glissons en elles, fluides, mobiles quand tout cela est éphémère et sans solidité et qu'on n'a pas de prise » (VIP, 80). L'accumulation de ces images dans l'asphalte ou dans une autre matière unifiante ne semble pas possible pour le narrateur des récits de Louis Gauthier. Plutôt que de couler une matière, c'est le narrateur lui-même qui « glisse dans les images ». On doit voir dans cette attitude un renoncement à la maîtrise du discontinu des images suscitées par le voyage. Impossible, par ailleurs, de ne pas remarquer l'attitude paradoxale de ce narrateur, clamant d'une part l'impossibilité de s'emparer de ces images et d'en faire la matière première du récit, et les intégrant tout de même à l'intérieur du texte.

Le narrateur semble ainsi désigner le simulacre qui est à la base de l'écriture du voyage dont les matériaux ne tiennent ensemble qu'avec le secours de l'écriture, manière selon lui détournée et fautive d'évoquer le déplacement. Pour Louis Gauthier, avons-nous dit, le problème de l'écriture réside dans le fait qu'elle ne restitue pas le réel et la sensation. On doit ici construire un lien avec un segment de l'analyse de Jacques Derrida autour de la question du *pharmakon*. Interprétant la pensée de Platon, Derrida dit de l'écriture qu'elle est à la fois un remède et un poison : « Le *pharmakon* "écriture" ne sert pas la bonne mémoire, la mémoire authentique. Il est l'auxiliaire mnémotechnique d'une mauvaise mémoire. Il a plus d'affinités avec l'oubli, le simulacre, la *mauvaise* répétition qu'avec l'anamnèse et la vérité. Ce *pharmakon* engourdit

l'esprit, il perd la mémoire au lieu de la servir»⁶⁶. Le montage des rares événements que l'écriture parvient à conserver risque de construire un récit peu fidèle à la réalité du voyage : « Que restera-t-il [...] de ce présent jamais présent, aussitôt transformé en mémoire, de cette mémoire oublieuse qui choisit ce qu'elle garde et ce qu'elle rejette, qui transforme, enjolive, idéalise, altère, travestit ? » (*VPA*, 110). Cette altération est vue comme une dérive par le narrateur de Louis Gauthier. Il en va différemment pour les autres narrateurs des récits du corpus.

Chez Mahigan Lepage le rapport à l'écriture est aussi caractérisé par une mémoire oublieuse. Le narrateur ne cesse d'évoquer ces petits détails et ces tronçons de routes oubliés et se reproche de ne pas avoir consigné par écrit son déplacement :

Est-ce que j'avais seulement apporté un seul livre dans l'Ouest ou même un carnet pour écrire? À quoi je pensais? Je partais comme ça dans l'Ouest et je croyais que l'expérience allait s'organiser d'elle-même, que de vivre seulement viendraient le sens et la cohérence. Je croyais qu'Asphalte était donné, que Route se déroulerait devant moi aussi facilement qu'un ruban. Non mais à quoi je pensais (*VO*, 84).

Au contraire du narrateur des récits de Gauthier, celui de *Vers l'Ouest* n'est pas paralysé par cette conscience d'une écriture produite par une « mauvaise mémoire ». Il en arrive même à désirer davantage cette mémoire que le réel cheminement, en ce que le simulacre parvient au moins à restituer du continu dans les non-lieux que le chemin traverse et permet en outre de styliser les espaces rencontrés. Le texte de Mahigan Lepage affirme donc très clairement les qualités créatives d'une mémoire oublieuse: « Je pourrais faire des recherches, déplier une carte mais je ne le ferai pas. Je m'en tiens pour l'instant à ce que j'ai dans la tête, à cette matière mentale que j'appelle Asphalte, aux visages et aux noms et aux aventures de la route que la mémoire a retenus » (*VO*, 43). « Couler l'asphalte » ne parvient à faire surgir qu'une infime partie de « l'arrière-plan » dont parle Ricœur. Arrière-plans et réserves opaques d'images et de souvenirs, l'« Asphalte » et la « Route » gardent leurs mystères et ne parviennent jamais à être saisis en

⁶⁶ Jacques Derrida, « Rhétorique de la drogue » dans *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 247.

entier. L'« arrière-plan » est ainsi toujours gardé à distance. Il reste, en quelque sorte, étranger et doit être personnifié par les majuscules.

C'est l'engourdissement dans le songe et dans les rêves qui permet au narrateur de *Vers l'Ouest* d'évoquer les paysages de la Saskatchewan : « le trajet de l'Ontario à l'Alberta est passé comme on rêve, parce que je m'endormais, je me réveillais, je me rendormais, et les images et l'éclairage, et les provinces changeaient » (*VO*, 63). On dirait ici que la longueur de la route ne peut être évoquée sans cet engourdissement de la mémoire et de l'esprit. On passe en une phrase d'une province à l'autre et il serait vain de décrire les paysages. La route oblige à écrire une expérience oublieuse de la mémoire. Le texte de Lepage multiplie d'ailleurs les incertitudes : « On a peut-être pris un autobus jusqu'à la banlieue » (*VO*, 45); « Je ne sais plus comment c'est arrivé, on s'est retrouvé dans la benne de pick-up d'un fils de cultivateur » (*VO*, 51).

Il en va de même pour la ville de Lisbonne dans *Le Sermon aux poissons*. La ville blanche est caractérisée par ces « motifs arrachés » et ces « trous dans la mosaïque » (*SP*, 92) que nous évoquons plus haut, espaces dans lesquels il sera possible d'inventer, de trouver une cohérence symbolique aux événements. Mais l'énonciation de cette cohérence symbolique sert une mauvaise mémoire : « j'ai l'air d'un idiot sans doute à parler comme ça de tout ce que j'oublie, mais c'est vraiment désolant tous les gens, les lieux qu'on aime et qui s'évanouissent, et tout ce qu'on déteste qui reste dans la tête comme une cicatrice » (*SP*, 110). Bien que la mémoire et l'esprit du narrateur soient peut-être engourdis par des trous de mémoire, jamais ces trous de mémoire n'arrêtent la fabrication d'une tension vers l'avant. Le narrateur n'est jamais à court de moyens pour redonner de la continuité au texte et recoller des lambeaux de récits tronqués. L'écriture est marquée par le hiatus et le saut. On peut le constater par exemple dans cette scène où le narrateur s'interrompt alors qu'il raconte l'histoire d'une jeune fille : « J'ai déjà perdu le fil

de l'histoire de la jeune fille mais ce n'est pas grave, retourner à la mienne » (*SP*, 223). L'oubli n'implique pas l'arrêt de l'écriture. Bien au contraire, cet oubli crée le mouvement.

Il ne faut pas sous-estimer l'influence des drogues et des alcools sur cette mauvaise mémoire. Il s'agit là de l'un des lieux communs des récits de la route et des récits de voyage, traversant des textes de Michaux, de Kerouac et de bien d'autres auteurs. Tous les narrateurs de nos récits, à l'exception de la narratrice de *Dix jours en cargo*, expérimentent l'ivresse au fil de leurs parcours. Malgré que les narrateurs ne lient pas spontanément l'ivresse à l'écriture, on sait que les drogues altèrent la perception des espaces. *Le sermon aux poissons* s'ouvre sur une scène de gueule de bois dans laquelle le personnage cherche à retrouver le fil de sa pensée: « le malaise persistait, les coups de marteau continuaient, pourquoi je pense à Serena? et tout à coup il se rappela. Pas tout, des bribes » (*SP*, 19). Le texte de Lepage lie lui aussi l'incertitude du souvenir à l'usage des drogues : « On a peut-être roulé un joint, c'est peut-être ça qu'on faisait dans la benne du pick-up au milieu du verger » (*VO*, 51). Malgré sa volonté de contrôler la dérive du voyage, le narrateur de Louis Gauthier revendique un usage de l'alcool dans l'expérience du voyage : « L'alcool à cette heure-ci me fait un drôle d'effet. Un sentiment d'étrangeté, d'irréalité. Être dans une chambre d'hôtel en train de boire du porto à neuf heures du matin avec une Française bizarre... au fond, je ne cherche pas autre chose. Voyager c'est ça. C'est à ça que ça doit servir » (*VPA*, 15). L'ivresse est ainsi une autre de ces manières d'altérer la perception des espaces et des événements.

C'est donc par l'oubli et par une mémoire qui se sait d'avance trompeuse que se construit le récit du déplacement. Pour assurer une continuité et la fluidité du déplacement, la mise en récit expérimente le dépouillement et l'asyndète. Mais il faut insister sur le fait que l'écriture invente *dans* le dépouillement. Elle oblige les narrateurs à réinventer les espaces, et à reconfigurer les événements. Elle juxtapose des lieux, elle altère la perception des espaces, elle se permet de

« remplir » les trous dans le récit du déplacement et elle revendique le simulacre. Ce faisant, elle permet de réfléchir à la question de la vérité, question lancinante pour certains des narrateurs.

Chapitre III : Construire l'identité dans le non-lieu

Un énonciateur anonyme

Notre parcours nous a amené à nous intéresser à la description et à la mise en récit que supposait un parcours cheminant. Il reste maintenant à nous intéresser à une autre construction : celle des narrateurs. On le verra, l'identité de ceux-ci est problématique. On aura déjà remarqué qu'ils voient mal, décrivent malaisément l'environnement qui les entourent et avouent leur difficulté à transformer les bribes qu'ils parviennent à glaner sur la route en un récit structuré. Ils narrent un texte qui menace à tout moment de se dérober et de s'anéantir. Leur statut d'énonciateur s'en trouve du même coup fragilisé.

On devra ainsi s'intéresser de plus près à l'énonciation. L'énonciation suppose, pour de Certeau, « l'implantation d'un locuteur réel ou fictif, et donc la constitution d'un contrat relationnel ou d'une allocution »⁶⁷. Bien que ce contrat relationnel soit parfois difficile à saisir pour des narrateurs dont le voyage, ne l'oublions pas, se caractérise par la non-rencontre, nous nous intéresserons à leurs manières de s'énoncer, de parler de soi, ainsi qu'au rapport qu'ils entretiennent avec l'autre. Il s'agira, dans un premier temps, de définir l'espace énonciatif à travers les déictiques. Notre conviction (qui est aussi celle de quelques chercheurs, on le verra) est que les déictiques en disent moins sur le monde qu'il servent à désigner que sur la situation d'énonciation et l'énonciateur qu'ils caractérisent.

Nous devons aussi, à l'intérieur de ce chapitre nous intéresser à une notion problématique : l'identité. Nous nous servons des idées de Ricœur qui, dans *Soi même comme un autre* et dans les derniers chapitres de *Temps et récit III*, tend à différencier deux types d'identité : le même (mêmeté) et le soi-même (ipséité), soit respectivement une identité

⁶⁷ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 56.

substantielle (« celle qui consiste à rester le même dans la diversité de ses états successifs ») et une identité narrative (« celle qui consiste à avoir une histoire sienne, une histoire expressive de soi »⁶⁸). L'ipséité, dit Ricœur, « peut échapper au dilemme du Même et de l'Autre, dans la mesure où son identité repose sur une structure temporelle conforme au modèle d'identité dynamique issue de la composition poétique du texte narratif. Le soi-même peut ainsi être dit refiguré par l'application réflexive des configurations narratives »⁶⁹. Dans notre analyse des récits, nous nous intéresserons surtout à cette notion de refiguration dans l'ipséité.

On devra, dans un premier temps, s'attacher à évaluer la construction d'une identité à travers le récit. Or, pour plusieurs observateurs, cette construction ne semble pas aller de soi dans les récits de « dévoyage ». Pour Simon Harel, la notion même d'identitaire est problématique : « Nous avons fait le deuil des discours qui traitaient de l'identité, puis de l'identitaire. Autofictions et nouveaux palimpsestes de la communication électronique traduisent bien la volonté d'en finir avec la logique du lieu »⁷⁰. Qu'on partage entièrement ou non le point de vue de Harel, il reste inévitable que l'identité et son point d'origine (le lieu) sont questionnés dans les récits mettant en scène le déplacement et les non-lieux. Pierre Nepveu voit par exemple dans les récits de déplacement à travers l'Amérique l'impossibilité de se constituer en sujet plein : « le sujet américain se définit comme extérieur par rapport à lui-même : pure coquille vide, figure sans âme, sans être propre, sujet expulsé de lui-même au point de ne comporter aucun “pour soi” »⁷¹. Ce sujet sans âme serait devenu, pour Nepveu, une sorte de cliché propre à une littérature d'inspiration « *beat* ». Dans le même ordre d'idées, Marc Desportes évoque un sujet

⁶⁸ Vincent Descombes, *Le parler de soi*, Paris, Gallimard, 2014, p. 172.

⁶⁹ Paul Ricœur, *Temps et récit : tome III*, Paris, Seuil, 2005 [1985], p. 443.

⁷⁰ Simon Harel, *Espaces en perdition, tome I : les lieux précaires de la vie quotidienne*, op. cit., p. 63.

⁷¹ Pierre Nepveu, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, 1998, p. 185.

dépossédé par la route. La vitesse et l'absence de lieux signifiants menacent à la fois l'identité de ce sujet et la possibilité d'une énonciation :

La perception possède une propension à s'enquérir de l'à-côté, du latéral dans les choses perçues. Cette propension a une dimension symbolique : la latéralité perceptive, cette modalité d'appréhension où l'objet est perçu dans l'unité de ses aspects variables, de toutes ses facettes perceptibles par autrui, est en effet le gage du caractère intersubjectif de notre approche du monde. Réduisant le rapport communicationnel à une simple prise d'information frontale, le dispositif autoroutier annule cette modalité perceptive et institue le sujet isolé comme acteur autonome alors même que, privé de tout fondement intersubjectif, son statut d'individu est sapé⁷².

Le statut d'individu « sapé » pourrait aussi être celui du personnage contemporain, tel que défini par Michel Biron à travers une analyse des romans de Houellebecq. Le récit contemporain mettrait en scène, selon Biron, un « personnage non conflictuel, dépourvu de volonté, [qui] ne peut jamais que tendre vers son effacement et devenir, malgré lui, une sorte d'abstraction souffrante »⁷³. Il serait séduisant, dans un premier temps, de conclure que Nepveu, Desportes et Biron ont raison et que les narrateurs de nos récits se résument à cette « abstraction souffrante », à ce statut « d'individu sapé ». Après tout, la narratrice de *Dix jours en cargo* entrevoit la possibilité de s'effacer : « Je me demande où je navigue comme ça, et si je vais revenir au monde. Une voix en moi m'incite à me laisser couler doucement. M'abandonner à ce rien qui m'appelle, pour me persuader de lâcher mon identité, ce vulgaire paletot ». Étonnamment, cette perte est vécue de manière détachée par la narratrice (« N'être personne, quelle délivrance », *DJC*, 56) ce qui n'est pas toujours le cas des autres narrateurs de nos récits. Le narrateur de *Voyage au Portugal avec un Allemand* dresse également un portrait de lui marqué par le vide : « j'observe sans comprendre ce grand trou qui n'est rien, pas même un trou, simplement l'absence de moi, l'absence de moi avec rien d'autre à la place. Et ce trou petit à petit gagne du terrain, m'efface, me réduit, m'amenuise, m'anéantit » (*VPA*, 28). Si on prend au mot Louis Gauthier, on conclura

⁷² Marc Desportes, *op cit.*, p. 326.

⁷³ Michel Biron, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 41.

avec Nepveu et Desportes que le sujet cheminant se caractérise par une présence vidée de toute individualité. Difficile cependant de ne pas voir ici, dans la répétition quelque peu outrancière à l'œuvre dans cet extrait (« l'absence de moi, l'absence de moi avec rien d'autre... »), un effet d'autodérision voulu par Gauthier. Comme si la vraie raison de ce passage n'était pas tant pour le narrateur de souligner son prétendu vide que de se mettre en scène. Ce narrateur qui contemple son âme vide admettra en effet qu'il se tourne vers lui à défaut de trouver autre chose à contempler : « Écrire quoi? Le paysage n'a plus d'importance, le monde extérieur n'a plus d'importance, seule me préoccupe l'observation attentive du cratère qui s'ouvre en moi et dont la vue m'hypnotise » (*VPA*, 28). Ne trouvant pas, dans ce passage, ce précieux contact avec l'autre qui fonde toute énonciation, le narrateur n'arrive à se décrire que par l'absence et le vide. Notons pour l'instant qu'il n'en est pas toujours ainsi. Les narrateurs parviennent ailleurs à trouver des stratégies pour arriver à affirmer leur présence au monde.

En marge de cette conception de l'énonciation qui ferait des narrateurs des « coquilles vides », plusieurs critiques insistent sur la présence d'une mise en scène du sujet à travers les récits décrivant non-lieux et espaces vides. Des récits de voyages plus traditionnels mettaient en scène un regard découvrant des espaces inconnus ou inexplorés davantage qu'un regard porté vers soi. Or il semble bien qu'on doive observer le renversement de ce paradigme à l'intérieur des récits que nous analysons. C'est sans cesse l'étude de soi qui prend le pas sur celle de l'espace inconnu. Dans son analyse des « dévoyages », Thangam Ravindranathan observe par exemple « qu'un basculement subtil s'opère dans le déplacement du *voir*, posture conventionnelle du voyageur (et à plus forte raison du voyageur écrivain occidental pour qui cette prérogative

traditionnellement irait de soi), à l'*être vu*, lieu de dérogation de la souveraineté du regard, de renversement de la hiérarchie scopique »⁷⁴.

En tentant de définir le bouleversement qu'opère le non-lieu dans ce qu'il appelle « une époque surmoderne », Marc Augé remarque aussi ce renversement du regard :

Si l'on appelle « espace » la pratique des lieux qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle.⁷⁵

Le narrateur de *Voyage au Portugal avec un Allemand* n'est pas le seul à expérimenter le fait d'être son propre spectateur. Isabelle Miron éprouve aussi le besoin de parler de soi, ne trouvant pas en mer un autre sujet sur lequel écrire. Les rives que le trajet du navire lui permet d'apercevoir sont trop éloignées pour qu'on puisse en dire quelque chose : « À tire-d'aile, le Cap-Vert est malgré tout éloigné; je ne peux que revenir vers moi et à cette coque d'acier qui me tient captive autant qu'elle me protège » (*DJC*, 65). On constate le même mouvement de retour vers soi dans *Le sermon aux poissons* lorsqu'Antoine et Clara sont témoins, au début du récit, d'un fait divers devant l'appartement où ils séjournent : « C'est un cadavre, dit Clara, Tu crois? demanda Antoine, C'est évident, tu ne vois rien répondit-elle » (*SP*, 14-15). Puis : « On ne le voit pas, dit Antoine, on ne peut pas dire qu'on le voit, ce mort n'a pas de visage pour nous. Ça ne veut pas dire que nous n'avons pas d'yeux conclut Clara ». À travers le motif de l'aveuglement que nous retrouvons ici, nous constatons l'impuissance des personnages à appréhender leur environnement, et nous voyons qu'ainsi leur regard se retourne vers eux-mêmes, interrogeant de cette façon leur expérience de spectateur.

⁷⁴ Thangam Ravindranthan, *op. cit.*, p. 196.

⁷⁵ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, *op. cit.*, p. 110.

S'absorber dans le paysage

Ne pas voir le monde dans lequel on se déplace, diriger son regard vers soi implique une situation d'énonciation particulière. Comment prétendre écrire malgré tout un récit de soi, si le sujet est bien cette coquille vide que décrit Nepveu et si le sujet est dépossédé de soi-même? Au tout début de *Voyage en Irlande avec un parapluie*, le narrateur évoque l'idée selon laquelle il serait possible de conjuguer la perte de regard que suppose le mouvement dans un espace avec un regard porté sur soi :

L'autobus Greyhound s'enfonce dans la nuit et les problèmes québécois commencent à perdre de leur importance. Néons des stations service sur le ciel au bout de leurs mâts d'acier, champs sombres, forêts noires, et toujours, dans la vitre fumée, le reflet de mon propre visage superposé partout au paysage, avec des yeux qui m'observent. (*VIP*, 21)

L'idée du miroir se retrouve ailleurs dans les textes que nous étudions et elle est symptomatique d'un renversement du regard vers soi. Ce passage scelle aussi et surtout une alliance implicite entre le regard, le paysage et l'énonciateur. Pour se mettre en scène, le regard devra souvent se « superposer » aux paysages, ou plutôt incruster sa présence dans les paysages qu'il rencontre. Isabelle Fournier, à travers l'exemple d'un récit de Bianca Côté, montre que cette idée serait à l'œuvre dans plusieurs récits contemporains.

Comme le lieu de l'écriture de *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* semble se situer dans la prégnance du rapport déictique et anaphorique au monde d'un personnage qui, en un constant report, tentant de désigner le monde se trouve à se désigner lui-même, le récit de Côté est tout entier consacré à l'expérience d'une écriture par laquelle la narratrice tente de saisir ce qui l'entoure, de ramener les choses à elle par une mise à distance⁷⁶.

Si les narrateurs des récits que nous étudions se servent bien du monde pour se désigner, on nuancera cette idée d'Isabelle Fournier en précisant qu'on se désigne plus difficilement à travers une matière aussi floue que l'espace et le non-lieu. Malgré cette difficulté, se servir du non-lieu pour désigner un certain vide identitaire ou un certain effacement est un des modes d'énonciation

⁷⁶ Isabelle Fournier, « *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* de Danielle Roger et *Carnets d'une habituée* de Bianca Côté : entre étrangeté et habitude, mises en scène d'une pratique du signe », *Québec Studies*, vol. 28, 2001, p. 143.

les plus utilisés par les personnages de nos récits. On en jugera par cette longue anaphore que l'on retrouve sur quelques pages dans *Vers l'Ouest* : « je me vois dans une courbe, assis sur un poteau de garde-fou, me levant et levant le pouce à chaque voiture qui passe. Je vois le soir tomber sur cette courbe [...] Et je me revois alors, dans toute ma solitude pesante, au milieu de la forêt ontarienne, dans un bord perdu de la route transcanadienne [...] » (*VO*, 56-57). Mais une fois encore, cette figure ne permet pas de définir une identité, elle permet seulement de définir le narrateur comme spectateur de lui-même en train de s'incruster dans les paysages. Cette anaphore fonctionne comme une longue succession de photographies de voyages, dans lesquelles on ne voit rien d'autre qu'un narrateur devant les paysages qu'il traverse. À l'anonymat de la route et du déplacement répondrait l'anonymat du personnage. Pour le dire avec Pierre Ouellet, le sujet est ce « je absent, non montré qui se présente comme celui qui montre [...], soi parlant et infiniment montrant, plutôt que parlé et simplement montré »⁷⁷, ce qui indique la fusion du sujet dans le non-lieu plutôt qu'un conflit ou une « intersubjectivité » entre le narrateur et le lieu. Ce sujet est aussi marqué par ce que Ouellet appelle l'« ascèse du soi », « où le soi [...] est toujours moins que soi, parce que l'altérité l'aura réduit à presque rien »⁷⁸. Ouellet précise que :

La migrance y est un affect ou une auto-affection, un pathos énonciatif qu'on peut appeler la « passion de l'autre » et qu'on peut définir comme le pâtre propre à toute altérité, et non pas une action que peut accomplir un personnage ou un héros, qui partirait en quête de l'autre qu'il est, cherchant ainsi à se (re)conquérir lui-même comme un autre, alors que c'est l'altérité elle-même qui envahit le sujet, et le laisse au bord du rien, du chemin qui n'existe plus.⁷⁹

À travers cette anaphore, nous sommes à même de discerner ce « rien » dont parle Ouellet. On verra toutefois que ce n'est pas toujours ainsi que l'identité de l'énonciateur est envisagée dans le récit de Mahigan Lepage.

⁷⁷ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 30

⁷⁸ *Ibid.*, p. 35.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 36.

Le narrateur de *Vers l'Ouest* utilise aussi très souvent le pronom « on » pour décrire les actions qu'il entreprend et les paysages qu'il voit (« On roule au pied de la ville, entre le fleuve et un escarpement. Puis on grimpe une très longue côte pas très à pic », *VO*, 16) Ce « on » qui désigne le narrateur et son compagnon de voyage est une autre manière de s'effacer, de se perdre dans un certain anonymat, en plus d'être également une manière de « s'absorber » dans les espaces et les paysages, un effet déjà signalé par Hamon :

La *pose* (posture) de spectateur réclame une *pause* de l'intrigue, l'oubli de l'intrigue un « oubli » du personnage, la « perte de vue » une perte du voyeur, l'abandon du mouvement narratif un abandon du personnage qui « s'absorbe » dans le spectacle. À la limite il devient un « on » anonyme, et peut n'être représenté métonymiquement que par un regard⁸⁰.

Si ce « on » qu'on retrouve dans *Vers l'Ouest* est bien loin de signifier une pose fixe, un « arrêt narratif » propre à la description, il traduit tout de même l'idée que le narrateur se cache derrière ce pronom pour décrire ses déplacements. Il s'agirait, en somme, d'une autre façon de faire corps avec l'autre ou l'espace de l'autre et de s'y effacer. Le personnage du compagnon de voyage se glisse aussi dans ce « on » sans que rien ne nous soit raconté sur lui.

L'idée selon laquelle les personnages racontent l'expérience du déplacement en se laissant absorber par le paysage se retrouve aussi dans *Dix jours en cargo*, alors que la narratrice tente encore de donner un sens à sa présence sur le navire : « Le vent m'enveloppe d'une douce caresse. Balaie ma désolation. [...] Au fil des heures, ma peau se recouvre d'une mince pellicule de sel. Dois-je me contenter de cela? Cette façon de faire corps avec le paysage? » (*DJC*, 82). Ce passage donne l'impression que la seule expérience qui puisse permettre à la narratrice d'éprouver une harmonie dans le non-lieu et la désolation dans laquelle elle se trouve est celle de l'absorption dans le monde qui l'entoure. On peut trouver une idée similaire dans le troisième tome de la trilogie de Patrice Lessard, *L'enlèvement de la sardine* (bien qu'à notre avis *Le sermon aux poissons* obéisse à la même logique), lorsque le personnage principal éprouve le besoin de se

⁸⁰ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 176.

camoufler dans un hôtel emblématique de la ville : « Finir par faire partie du décor me disais-je, dans le but ultime que ladite présence fût considérée comme normale, je souhaitais faire figure de simple ornement. Bref, je restais là immobile à regarder autour de moi [...] »⁸¹. On retrouve aussi ce besoin dans le premier tome de la trilogie, à travers la métaphore qui, de façon ironique, fait d'Antoine un « poisson dans l'eau » (*SP*, 210). L'incipit du récit s'ouvre sur un zeugme qui ramène le narrateur à l'espace qui l'environne : « il se réveilla en sursaut. Une espèce de martèlement résonnait dans le patio et dans son crâne » (*SP*, 11). Antoine tente désespérément et par tous les moyens de se camoufler dans la société lisboète et « de se confondre avec les Portugais » (*SP*, 85). À travers ces exemples, on remarque à nouveau l'idée d'un narrateur qui efface son identité et protège son anonymat en se fondant dans l'environnement extérieur.

Cette volonté de s'absorber dans le paysage peut être assimilée à l'effacement que constate Biron, dans son analyse du personnage contemporain. « Le personnage réaliste traditionnel était en lutte contre sa société. Peut-on en dire autant du personnage contemporain? »⁸². De toute évidence non, constate Biron : les conflits entre l'individu et la société ne l'animent plus. Il est alors logique qu'à l'intérieur de récits mettant en scène la non-rencontre des lieux étrangers, ce conflit se trouve nié par les personnages de la trilogie de Lessard. Plutôt que de chercher à affirmer une individualité à travers les lieux étrangers, les personnages de ces récits tendent eux aussi à évacuer le conflit, de façon parfois naïve, avec la ville étrangère. Le personnage de Lessard essaie de faire croire plusieurs fois à des auditeurs plus ou moins convaincus qu'il habite la ville de Lisbonne.

Cette façon de d'évacuer tout conflit avec les lieux étrangers caractérise aussi le dernier passage de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, lorsque les Canadiens revenant du Maroc

⁸¹ Patrice Lessard, *L'enlèvement de la sardine*, Montréal, HélioTropé, 2014, p. 40.

⁸² Michel Biron, *loc. cit.*, p. 30.

conseillent au narrateur de ne pas mettre les pieds dans ce pays. Ces Canadiens, au contraire du narrateur, affichent fièrement une identité (« ils sont faciles à reconnaître avec leur manie de coudre le petit unifolié rouge et blanc sur leur sac à dos », *VPA*, 111). La réaction du narrateur est alors caractéristique: il ne les écoute pas et s'embarque sur le navire qui l'amènera au Maroc. Il lui faut absolument fuir des compatriotes qui affirment haut et fort leur identité. Le narrateur espère se fondre dans un pays radicalement étranger, ce que les deux Canadiens n'ont pas réussi à faire. On verra plus loin que, dans certains cas, une identité peut cependant s'affirmer. Mais cette possibilité de s'affirmer en se différenciant des lieux, le narrateur ne l'envisage qu'en de très rares occasions, sur lesquelles nous nous pencherons plus loin.

Un narrateur écran

Dans le double mouvement d'effacement et de mise en scène de soi par lequel se caractérisent les personnages des récits que nous étudions, on remarque souvent un dispositif rappelant la photographie. Nous avons déjà relevé la présence de ce dispositif à travers l'anaphore chez Mahigan Lepage. Dans *Voyage en Irlande avec un parapluie*, Louis Gauthier montre cet effet à travers la visite de Londres. Le narrateur avoue alors « [n'être] plus rien, rien que cette plaque sensible sur laquelle s'impriment successivement tous les carrefours de Londres, rien qu'un miroir » (*VIP*, 27), ce qui constitue une autre manière de s'effacer derrière des images (celles de Londres) qui sont tout à fait étrangères à soi. Le narrateur cherche à sortir de lui-même, à atteindre le lieu de l'autre, mais les images de Londres sont finalement assez quelconques (ce ne sont que des carrefours, lieux obligés de la rencontre entre le touriste et la capitale anglaise) et ne disent rien d'un contact avec une altérité. On pourrait dire que les personnages en sont réduits à être de simples récepteurs d'images. On en revient ici au thème de la main impuissante que

nous avons décelé dans le chapitre précédent, incapable de toucher autrement que par le regard les paysages qu'elle traversait. Jean-Luc Nancy, qui s'est interrogé sur le lieu et la photographie⁸³, peut aider à penser ce rapport. Nancy postule qu'une « vérité du lieu » est « hors d'atteinte », seule compte l'approche par laquelle on tente, mais sans succès, de la saisir.

L'être, s'il y en a, on ne l'approche pas, on le heurte ou on le saisit, on le détruit ou on le contourne – mais avec lui point de proximité. La valeur du lieu est valeur approchée. Elle est valeur d'approche. On vient sur les lieux, une vue s'ouvre et se dispose, l'étant tout entier vient près de nous. L'étant tout entier se dispose sur l'écran que nous sommes devenus.⁸⁴

N'être qu'un écran définit le narrateur par l'anonymat et la désintégration de soi. Mais en même temps, s'il empêche une proximité absolue avec le lieu, cet écran et ce récepteur d'images que le narrateur est devenu n'interdit pas de se définir dans les images que le cheminement imprime en lui. Au contraire, on peut chercher à se définir par des images hors d'atteinte, par les formes floues, estompées par lesquelles elles se caractérisent. Ce serait le cas de Mahigan Lepage qui parle ainsi d'un lieu qu'il fréquentait durant son enfance :

C'est seulement à l'approche de Montréal qu'on regagne la route 132. Et on retrouve là, presque intacte la vision originare de la grande ville, quand enfant on approchait de Campbellton, Nouveau-Brunswick, depuis la rive opposée. Il y a la route qui avance vers un pont, il y a l'étendue d'eau, et de l'autre côté ces formes portuaires qui font en moi impression. [...] Je les ai revues très récemment ces formes, et c'est peut-être pourquoi je les vois en couleur. L'image ancienne de Campbellton vue depuis l'autre rive a le gris et le blanc et le noir d'une photo ancienne. L'image récente de Montréal, vue depuis l'autre rive a le vif coloré d'une photo récente [...]. (*VO*, 24-25)

L'arrivée à Montréal est vue ici à travers un regard flou (ses formes peuvent être confondues avec celles de la petite ville de Campbellton et son noir et blanc). En fait, c'est précisément parce que ce regard sur les choses et les objets est flou qu'il permet de forger dans ce non-lieu une mémoire. Les formes imprécises de ce non-lieu routier permettent d'évoquer en elles un lieu de passage rattaché à l'enfance. On peut trouver une idée semblable dans *Le sermon aux poissons*, dans le fait que le narrateur chemine à l'intérieur de Lisbonne en espérant ressusciter le souvenir

⁸³ Jean-Luc Nancy, « L'approche » dans Simon Harel et Adelaïde Russo (dir.), *Lieux propices*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 121-130.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 127

de Clara à travers les lieux qu'il voit dans la ville. Le lieu n'intéresse pas pour ce qu'il est, mais pour l'évocation du passé qu'il permet. En cela, les narrateurs de Lepage et de Lessard sont bien différents de celui de Gauthier, ce dernier définissant comme l'« éternité » l'impossibilité de consigner la moindre image en lui, comme il l'exprime dans une formule déjà citée : « L'éternité est dans ce qui entre en moi et ce qui sort de moi trop vite pour que je le sache » (*VIP*, 71). L'image ne se dépose pas, elle ne fait que transiter par cette « plaque sensible » qu'est devenu alors, dans ces scènes de désarroi, le narrateur du récit de Gauthier. Ces images n'évoquent aucun passé, leurs formes ne rappellent rien (d'ailleurs elles n'en ont pas, le narrateur ne décrit pas les carrefours de Londres), elles ne peuvent réussir à fixer une quelconque identité du narrateur. Aussitôt prises, elles traduisent une distance, se dissolvent et disparaissent loin de cette plaque sensible déjà prête à en accueillir d'autres. Il arrive toutefois que les espaces et les lieux traversés permettent une circulation avec le passé. C'est notamment le cas d'une scène où le narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie* assiste fortuitement à une pièce de théâtre : « Soirée au théâtre, la pièce s'intitule *Once a Catholic...* et débute par le *Tantum ergo*, les souvenirs de collège me remontent par tout le corps, la messe obligatoire du vendredi, le veston bleu marine avec l'écusson [...] » (*VIP*, 62-63). Là encore, on retrouve cette stratégie énonciative de l'incrustation dans le lieu étranger : en désignant cette scène de théâtre, le narrateur parle de lui-même. Mais ce passage réussit à définir le narrateur autrement que par l'effacement. Les lieux et les espaces traversés n'offrent pas toujours l'occasion aux narrateurs d'être spectateurs de leur propre vide. Mais si tel est le cas, il faut alors, pour le narrateur des récits de Gauthier, s'abandonner au mouvement pour ne plus être spectateur de ces moments où le lieu redevient identitaire. Dans ces moments, le narrateur fuit, et cette scène dans laquelle il retrouve une trop grande familiarité dans un lieu étranger est peut-être une des raisons pour lesquelles il quitte l'Irlande si vite.

Se détacher du lieu

Les récits cheminants confronteraient donc les narrateurs à une certaine limite de l'écriture de soi, par laquelle se distingue l'impossibilité de s'énoncer sans décrire les lieux et leur formes. Hors de cette évocation de son propre passé dans le lieu, hors de cette action de ramener les lieux à soi, les personnages ne font que circuler, se transforment en « pur ornement » et s'effacent. Cette façon de ramener le lieu à soi est donc une première façon de reconquérir les espaces, de redonner une identité aux non-lieux traversés. Mais cet élan est fragile. La fin de *Vers l'Ouest* montre une confrontation entre le lieu et le narrateur. Banff est vue tout d'abord comme une ville où le narrateur pourra se « coller » (VO, 77) à une petite communauté de travailleurs québécois : « À Banff, je trouvais assez de quoi refaire un paysage de fleuve et de montagnes laurentiens, un paysage presque familial, presque rassurant » (VO, 76-77). Il y va ici d'une certaine forme de braconnage, au sens où l'entend de Certeau : « Ruse, métaphore, combinatoire, cette production est aussi une invention de mémoire. [...] Le lisible se change en mémorable. Barthes lit Proust dans le texte de Stendhal; le spectateur lit le paysage de son enfance dans le reportage d'actualité »⁸⁵. « Se coller à la ville de Banff », c'est donc, pour le personnage de Lepage, braconner en projetant sur elle le lieu de l'enfance. Mais braconner cette ville en l'associant aux lieux d'origine devient très vite une expérience aliénante parce que l'illusion de familiarité ne dure pas. Le narrateur comprend vite que la ville dans laquelle il a abouti « n'est pas son monde » (VO, 81). Reproduire un lieu familial dans le lieu étranger est une tâche ardue pour qui chemine et voyage sur la route et il faut poursuivre son chemin pour ne pas être durement confronté au fait que cette reproduction n'est qu'une illusion. La ville elle-même est

⁸⁵ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. XLIX.

cette illusion : « Dans cette ville si factice, si construite, dans cette ville de l'Ouest se résumaient toutes les villes d'aujourd'hui [...], dans cette ville on était vite pris et tout aussi vite jeté » (*VO*, 90). Ce caractère factice de la ville est peut-être ce qui facilite dans un premier temps les braconnages du narrateur, mais quoi qu'il en soit, un tel paysage ne peut ultimement réussir à constituer ce lieu comme identitaire. Le narrateur de *Voyage en Irlande avec un parapluie* arrive à reprendre la route malgré le lieu rappelant l'enfance, ce que n'arrive pas à faire le narrateur de *Vers l'Ouest*, même si rétrospectivement il devra bien avouer qu'il aurait dû s'y résoudre, comme le laissent entendre certains passages : « C'est à ce moment-là que j'aurais dû partir. J'aurais dû passer un jour ou deux avec eux, faire un peu la fête et puis repartir. Mais je m'étais éternisé à Banff » (*VO*, 75). Pierre Ouellet distingue dans *L'esprit migrateur* deux manières de s'identifier et de s'énoncer grâce à l'autre. « [Le sujet] vit en même temps dans le désir et l'angoisse, sujet à une double propension à la concordance et à la discordance, aux convergences et aux divergences, brefs aux identifications et aux différenciations – aux identifications à l'*autre*, par quoi il s'altère et aux différenciations d'avec l'*autre*, par quoi il s'identifie »⁸⁶. Cet abandon du mouvement amène le narrateur de *Vers l'Ouest* à se détacher de Banff plutôt qu'à s'y fondre. Dans cet espace, le narrateur ne peut se définir que par la différenciation plutôt que par une identification au lieu.

Louvoyer : une volonté de s'énoncer en marge de soi

Dans les premières pages de *L'usage du monde*, Nicolas Bouvier avait déjà averti du pouvoir de désintégration que contenaient les voyages: « on croit qu'on va faire un voyage, mais

⁸⁶ Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 14.

bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait »⁸⁷. À l'intérieur de nos récits, il semble que les narrateurs soient effectivement confrontés à cette possibilité d'être construits ou déconstruits par le déplacement. En fait, c'est surtout dans la division et dans la démultiplication des voix que cette construction ou cette déconstruction de l'identité se produit. Le narrateur de Louis Gauthier constate ainsi cette division à bord du train le menant vers Lisbonne: « C'est le coin de la solitude qui pénètre en moi, qui me divise en deux » (*VPA*, 24). La division du sujet dans le récit contemporain a été observée dans plusieurs recherches. Andrée Mercier la commente ainsi : « Dans nombre de récits, c'est en se démultipliant que le *je* arrivera à se mettre à distance, l'autre et son étrangeté étant en somme reportés au sein même du *je* »⁸⁸. Par ailleurs, les récits de déplacement mettent en scène plus souvent qu'autrement cette division. Si, comme on l'a vu, les personnages se fondent dans les espaces et s'y camouflent, le déplacement ne peut que rendre l'identité instable et double. On trouve une idée semblable chez de Certeau : « l'enfant devant le miroir se reconnaît *un* (c'est lui, totalisable) mais n'est que l'*autre* (*ça*, une image à laquelle il s'identifie) [...] Pratiquer l'espace, c'est donc répéter l'expérience jubilatoire et silencieuse de l'enfance ; c'est dans le lieu être *autre* et *passer à l'autre* »⁸⁹.

Nous pouvons rapprocher cette constitution d'un *je* multiple de la description que Ricœur fait de la lecture, « expérience de pensée par laquelle nous nous exerçons à habiter des mondes étrangers à nous-même ». Ricœur dit de cette action qu'elle « comporte [...] un moment d'*envoi* : c'est alors que la lecture devient une provocation à être et à agir autrement. Il reste que l'envoi ne se transforme en action que par une décision qui fait dire à chacun : ici je me tiens! »⁹⁰. On pourrait souvent définir nos narrateurs comme des lecteurs d'eux-mêmes, lecteurs et spectateurs

⁸⁷ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Montréal, Boréal, 2014 [Droz, 1963], p. 10.

⁸⁸ Andrée Mercier, *loc. cit.*, p. 474.

⁸⁹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 164.

⁹⁰ Paul Ricœur, *Temps et récit : tome III, op. cit.*, p. 447.

des lieux qu'ils parcourent, à la recherche de ce « ici, je me tiens ». De Certeau constate lui aussi une parenté entre le lecteur et le voyageur : « les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits »⁹¹. Dans cette analyse du rôle de la lecture, de Certeau insiste : « [Le] lieu [du lecteur] n'est pas *ici* ou *là*, l'un ou l'autre, mais ni l'un ni l'autre, à la fois dedans et dehors, perdant l'un et l'autre en les mêlant, associant des textes gisants dont il est l'éveilleur et l'hôte, mais jamais le propriétaire »⁹². Si une « lecture des lieux » est effectivement une incitation à se tenir dans le lieu de l'autre, il reste qu'une telle expérience de l'espace ne permet pas de constituer une identité stable. Tout au plus est-il possible de constituer sur son parcours une constellation de ces moments d'envois que décrit Ricœur. Les narrateurs louvoient donc entre ces différentes identités narratives, tergiversent et hésitent entre plusieurs rôles entre lesquels ils font des allers-retours fréquents. Il s'agit d'une démarche louvoyante, d'un détour dans la mesure où, dans plusieurs cas, celle-ci consiste à retarder un moment où le narrateur prend conscience d'une identité fixée d'avance, d'une origine de laquelle il ne peut s'évader. Dans cette démarche de louvoiement, il y a alors l'idée d'une tergiversation : il faut retarder le moment d'un retour à soi.

Les narrateurs sont toujours sujets à s'énoncer par le dédoublement. Le thème du miroir nous a précédemment aiguillé vers cette idée. « J'ai parfois l'impression que je ne vis plus que pour regarder passer à côté de moi ma vie au cas où Clara y apparaîtrait [...] » (*SP*, 268-269), écrira le narrateur à la toute fin du *Sermon aux poissons*. Le personnage donne ici l'impression d'être en marge de lui-même, simple lecteur de la vie de son double, Antoine. Il ne cesse en effet de s'insinuer dans le récit d'Antoine et d'en commenter les actions et les péripéties : « Je recherche encore aujourd'hui, en écrivant, le sens de cette intuition que j'eus à l'aéroport » (*SP*,

⁹¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 251.

⁹² *Ibid.*, p. 251-252.

32), écrit-il en parlant de l'intuition d'Antoine. Le « je » est ici problématique en ce qu'il décrit l'intuition d'Antoine et non celle du narrateur. On conçoit dès lors qu'Antoine est une sorte de double pour un narrateur qui s'immisce dans l'action du récit. Les premiers chapitres du *Sermon aux poissons* montrent pourtant un « je » timide, commentant très peu les actes d'Antoine. Puis cet alter ego du narrateur finit par s'effacer jusqu'à ce dernier segment du récit où le narrateur se retrouve seul. La dernière phrase du récit, « À la fin je suis seul » (*SP*, 269), marque ainsi le retrait d'Antoine et la constitution d'un *je* libéré de son double. Au terme de cette entreprise de mise à distance de soi, ce *je* est à même de porter sa solitude, de se définir par soi-même et non par l'autre (Antoine). Antoine serait ainsi une sorte de paravent derrière lequel se défile le narrateur avant de se retrouver. Cet alter ego accomplit lui-même un parcours louvoyant : on a bien vu à quel point Antoine entretenait le désir illusoire d'en arriver à se confondre avec la ville de Lisbonne et les Lisboètes. S'effacer, se confondre avec la ville, c'est une manière de louvoyer, de circuler d'une identité à une autre.

Mais il reste une part d'autre dans ce « à la fin, je suis seul ». L'idée de « regarder passer à côté de soi sa vie » a déjà été énoncée par un personnage tiers, plus tôt dans le récit. Ce personnage, José, affirme cette idée presque avec les mêmes mots : « Je ne vis que pour regarder passer la vie à côté de moi, pour me décrire à moi-même ma propre existence dans la Rua Santa Antao comme si j'y avais fait naufrage » (*SP*, 157). Le narrateur reprend à José cette image du naufrage, se décrivant lui-même ainsi : « j'ai survécu à mon propre naufrage », *SP*, 268). À la fin ce narrateur est seul, mais il se sert néanmoins du vocabulaire des autres personnages que son alter ego a croisé dans la ville pour s'énoncer.

Chez Mahigan Lepage on retrouve aussi la désintégration de soi et les identités multiples à travers la question du nom, le narrateur circulant sans cesse entre deux prénoms. Le second prénom (David) est associé à un lieu précis et permet encore de formuler une certaine forme de

synesthésie: « ce prénom que j’associerais toujours au territoire du Bas-Saint-Laurent, au fleuve et à la couleur bleue, dès après que j’aurais quitté le Bas-Saint-Laurent pour aller étudier à l’université à Montréal et que j’aurais réadopté mon premier prénom » (*VO*, 11). Tout précaires qu’ils soient, les lieux permettent tout de même de définir une identité, mais cette identité n’est jamais fixe, le narrateur abandonnant un prénom pour reprendre l’autre. Il est logique de voir ce narrateur choisir ce nom (Mahigan), dès l’instant où il quitte les paysages de son enfance et se lance sur la route. Mahigan est un prénom auquel il faut rattacher une histoire pour expliquer son originalité et sa provenance, tandis que David est un prénom assez commun. Du graffiti inscrit sur un panneau, un habitant de Rimouski dira « qu’il avait su que c’était [de la main du narrateur] parce que c’était écrit : David du Bic » (*VO*, 17). À l’intérieur d’un cercle restreint, ce David est identifiable mais reste inconnu pour tout ceux qui n’habitent pas la région de Rimouski. Même s’il choisit de voyager sous le nom de Mahigan, le narrateur reste tout de même clivé, voire piégé par cette division originelle. À bien lire les passages sur les prénoms, on constate que, si le narrateur louvoie entre les deux prénoms donnés par ses parents, il reste prisonnier de l’altérité que ces prénoms supposent. Si Mahigan permet bien d’afficher une identité forte sur la route, il reste associé à l’histoire des parents: « en instance de révolte j’avais renié le premier prénom que mes parents m’avaient donné, le prénom cri qui rappelait leur propre révolte à eux, leur propre émancipation mais pas la mienne » (*VO*, 11). Mais le second prénom se révèle lui aussi piégé : « David, c’était aussi le second prénom de mon père et celui aussi de son grand-père, et ainsi de suite en remontant cinq générations, chaque fois le premier fils recevait ce second prénom [...], alors du coup ce que je voulais rupture était perpétuation d’une tradition » (*VO*, 11). Si le narrateur a le privilège de pouvoir choisir entre les deux prénoms, ce choix n’en est pas vraiment un tant les deux prénoms le rattachent au passé.

Une des raisons de vouloir partir sur les routes tient sans doute à l'espoir d'échapper à des identités définies par avance. Le narrateur n'a plus les moyens de la révolte (elle appartient à ses parents), il n'a les moyens que de la fuite, dans laquelle on retrouve cette volonté de s'énoncer en marge d'une identité construite par d'autres. Les espaces et les non-lieux traversés peuvent alors être assimilés à une sorte de refuge, comme l'était le Pizzaland chez Gauthier, un espace où l'anonymat permet dans un premier temps d'échapper à soi.

Un récit tel que *Vers l'Ouest* montre bien que la route ne permet pas totalement de sortir de soi. Au milieu de la Colombie-Britannique, loin de l'espace familial, la route ne favorise pas une circulation entre soi et l'autre. Les espaces traversés, quand ils ont une portée signifiante, ramènent toujours au Bas-du-Fleuve et aux lieux de l'enfance. Ce piège se déploie même lorsqu'on choisit de s'établir dans des lieux étrangers. Ainsi se résume l'expérience de la sœur du narrateur : de la ville où elle s'est installée, le narrateur dira qu'elle « perpétuait un peu le premier monde de notre enfance, le monde communautaire et hippie et terrien de notre enfance » (*VO*, 80). La fin de *Vers l'Ouest* montre un narrateur qui devra composer avec cette idée que les lieux du voyage ramènent à soi et aux lieux de l'enfance. À la dernière scène, le narrateur se réveille au pied du panneau où il a inscrit son graffiti. Il est retourné chez lui et affirme, comme le narrateur du *Sermon aux poissons*, sa solitude : « Je rentrais et j'étais seul encore » (*VO*, 97). Il n'y a pas eu de rencontres sur la route et le narrateur ne peut se définir que par le retour à l'origine, seul lieu avec lequel il sera possible de constituer une identité.

Le narrateur des récits de Louis Gauthier affirme souvent son caractère scindé et divisé. C'est dans le déplacement et dans la marche qu'il constate cette scission.

Chaque jour je marche dans les rues de Lisbonne mais c'est comme si ce n'était pas moi qui marchais dans les rues de Lisbonne. [...] J'aime marcher dans les rues de Lisbonne et pourtant je ne vois plus rien. Je ne vois que cet abandon dans lequel je suis. C'est comme si je m'étais absenté de mon corps. Comme si j'étais ailleurs. Je ne vois pas la ville, je me vois dans la ville, je me vois aux prises avec moi-même dans une ville qui ressemble à ma peine, à ma détresse, à ma douleur, à ma souffrance. (*VPA*, 49-50)

Le narrateur est bien en quête d'un « ailleurs » qui lui permettrait de s'énoncer en marge de soi mais sortir de soi ne parvient qu'à projeter sa propre souffrance sur la ville. On le voit dans une sorte de flottement, à l'écart de lui-même, ce qui compromet parfois l'idée même du déplacement : « J'avais l'impression d'être prisonnier, prisonnier non seulement de cette maison mais de l'univers lui-même, prisonnier de ce personnage médiocre dont personne ne se souciait, que personne n'aimait » (*PL*, 105). Il ne lui reste que la possibilité de l'illusion, celle de jouer un rôle pour pouvoir s'énoncer. De toute manière, le non-lieu et les espaces anonymes sollicitent ce flottement :

Oui c'est comme ça que les choses se passent au Pizzaland : [...] chacun joue son rôle sans envier celui du voisin [...]. Et moi dans le rôle de l'écrivain je fais aussi, dit-on, une excellente composition, mais en réalité je suis un petit garçon grimpé dans un arbre qui regarde les fourmis zigzaguer avec détermination sur l'écorce rugueuse, et les seuls livres que je lis sont les aventures du major Biggles par le capitaine W.E. Johns. (*VIP*, 41-42)

L'idée que ce narrateur interprète le rôle d'un écrivain revient parfois dans les récits de Gauthier qui se décrit bien souvent comme un imposteur dans ce rôle. Cependant, quelques pages plus loin, le narrateur rejette ce rôle : « Les gens ont accepté de mourir dans l'étroite partition de leur rôle fictionnel [...], j'aurais pu moi aussi être écrivain jusqu'à la fin de mes jours, mais je refuse » (*VIP*, 70). Parfois, celui-ci s'improvise aussi héros de roman : « J'éprouvai à nouveau le sentiment d'être un jeune provincial maladroit débarqué dans la grande ville » (*PL*, 86), trame caractéristique rappelant certains romans du XIX^e siècle. Ailleurs, il fabule et imagine arrêter son voyage en Irlande pour vivre avec une femme que le hasard a mis sur son chemin, mais évoque tout de même le fait « qu'on traîne toujours le passé » (*VIP*, 64), pour couper court à cette fabulation. Le narrateur donne ainsi souvent l'impression d'être à la recherche d'une fiction par laquelle s'énoncer, mais son existence peu romanesque l'empêche d'y croire. Bien souvent d'ailleurs, il finit par se moquer de cette envie. En fait, on a l'impression qu'il dénigre tous les rôles par lesquels il pourrait se définir, louvoyant ainsi d'une identité à une autre.

Ici et là, dans ce rôle que joue le personnage principal, des bribes du passé remontent à la surface : nous avons commenté plus haut un tel cas dans la scène du *Tantum ergo* de *Voyage en Irlande avec un parapluie*. Il faudra attendre le quatrième tome de la série de Gauthier, *Voyage au Maghreb en l'an mil quatre cent de l'Hégire*, pour constater que ce rôle qui ne lui a pas permis de jeter un regard distant sur soi s'effrite. La scène se déroule lorsque le narrateur croise des Québécois en vacances au Maroc : « C'était bouleversant de parler comme si cela allait de soi. Pas besoin de traduire ni de mettre en contexte, pas besoin d'explications, pas besoin de chercher des synonymes, de changer son accent, de faire des nuances, de trouver des détours, tout le monde comprenait ce que tout le monde disait »⁹³. Les détours qu'implique le louvoiement sont ici soudainement abolis, le personnage est confronté au lieu d'origine et à sa portée identitaire. Mais ce sentiment est accompagné d'une peur d'être soi : « En même temps, je me sentais tout à coup transparent, vulnérable, comme si je n'avais plus, pour cacher mes angoisses, le mystère dont m'entourait la compréhension ou l'usage limité que j'avais d'une autre langue »⁹⁴. Hors de cette possibilité de louvoyer et de se camoufler dans les non-lieux ou dans les lieux des autres, les histoires ne semblent plus avoir d'intérêt : « Je racontai mes mésaventures en essayant de me montrer sous mon meilleur jour, mais quelque chose n'allait pas, je n'y croyais pas moi-même; retranché à l'intérieur de moi, écoutant ce que je disais, je me trouvais mortellement ennuyant »⁹⁵. Si le voyage et la circulation entre plusieurs rôles offrent la possibilité d'être quelqu'un d'autre (et d'avoir un nom et une identité sur la route, dans le cas de Mahigan Lepage), le retour à soi reste un moment trouble.

À travers le déplacement, on remarque aussi la volonté de sortir de soi et de tenir un rôle de la part de la narratrice de *Dix jours en cargo*. Celle-ci amorce pourtant son voyage en

⁹³ Louis Gauthier, *Voyage au Maghreb en l'an mil quatre cent de l'Hégire*, Montréal, Fides, 2011, p. 26-27.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 28

prétendant arriver à « regagner ce qu'il [lui] appartient en propre mais qui [l'a] désertée » (*DJC*, 28-29). En même temps, l'incipit montre que cette traversée débute par un travestissement, celle-ci « mimant » une stature qu'elle n'a pas (« je mime celle qui n'a peur de rien », *DJC*, 9). La traversée devra aussi lui permettre d'« endosser ouvertement le statut d'écrivain » (*DJC*, 24), et il y a quelque chose de troublant dans le fait que ce ne soit possible pour elle qu'à bord d'un cargo, au milieu de nulle part. Ce statut d'écrivain n'est que du vent, il ne lui permet d'ailleurs pas d'accomplir le projet d'écriture qu'elle a en tête. Ce n'est qu'un rôle dans lequel la narratrice circule avant de revenir à soi, dès le moment où elle quitte le cargo.

Les personnages sont-ils alors les « coquilles vides » dont parlent Nepveu? Nous avons essayé ici de suivre l'idée qu'on ne peut s'énoncer à partir de rien, et que malgré l'anonymat et une certaine désintégration qui caractérisent toujours les narrateurs, leur statut d'individu n'était pas complètement « sapé ». Les déictiques ont pu nous montrer que les personnages tentent bien souvent de « faire corps » avec les paysages ou les utilisent pour s'énoncer. Ce faisant, ces narrateurs deviennent écran et absorbent les paysages qui les entourent. Chaque fois, ils jouent un rôle et chaque fois ils arrivent à s'énoncer dans l'espace de l'autre. Peut-on toujours dire pour autant qu'ils sont absents et anonymes? Nous lisons dans cette pratique louvoyante une hésitation, et plus particulièrement une crainte de se confronter à soi et à une identité fixe de laquelle on ne pourrait s'évader.

Conclusion : Une esthétique de la délocalisation

De divers récits de « dévoyage »

L'une des manières d'apprécier l'originalité des textes de notre corpus est de les comparer à d'autres récits mettant en scène le déplacement dans un espace permettant le contact avec une altérité. Dans un premier temps, nous comparerons ces textes au roman de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues*, ainsi qu'aux textes de Jack Kerouac, dont l'influence sur la littérature québécoise est importante. Nous tenterons par la suite de montrer en quoi les récits que nous étudions fondent une esthétique qui leur est propre.

Volkswagen Blues est considéré par plusieurs critiques comme un jalon essentiel de l'évolution du rapport de la littérature québécoise à l'autre. Les auteurs de l'*Histoire de la littérature québécoise* classent cette œuvre parmi celles qui, dès les années 1980, proposent un « décentrement de la littérature », reprenant les mots de Pierre Nepveu qui présente le vieux Volks dans lequel voyagent les personnages « comme une métaphore même de la nouvelle culture québécoise : indéterminée, voyageuse, en dérive, mais “recueillante” »⁹⁶. Si ces qualificatifs peuvent s'appliquer à notre corpus, ainsi qu'à d'autres œuvres de cette période qui s'ouvre avec les années 1980, une lecture plus précise permet de différencier *Volkswagen Blues* des récits sur lesquels nous avons travaillé.

Pour Lise Gauvin, *Volkswagen Blues*, tout comme les romans de Louis Hamelin (*Le joueur de flûte*), de Jacques Godbout (*Une histoire américaine*) et de Monique Larue (*Copies conformes*) « renvoient à un désir d'appropriation de l'espace nord-américain, mais plus encore à un besoin de confronter la culture québécoise de langue française à l'ensemble plus vaste de

⁹⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2010, p. 545.

l'anglophonie dominante. S'ajouteront à ces récits, en forme de coda, le *Voyage en Irlande avec un parapluie* de Louis Gauthier, un autre périple en terre anglophone, et *Nikolski* de Nicolas Dickner »⁹⁷. On peut effectivement lire *Volkswagen blues* comme un récit où le désir d'appropriation des espaces est très grand, le trajet des personnages faisant sans cesse intervenir des références au temps où l'Amérique était française. Pour reprendre le titre d'un des chapitres de *Volkswagen Blues*, les lieux génèrent « un flot de souvenirs ». À plusieurs reprises les personnages trouvent sur leur chemin des lieux « envahis par les fantômes du passé »⁹⁸. Les personnages visitent les lieux qui conservent une mémoire (les musées, les archives d'un bureau de police) et se servent de ces archives pour définir leur trajet à travers l'Amérique. La route elle-même reflète l'histoire, les protagonistes suivant un moment la piste de l'Oregon tracée par les colons. C'est ainsi que les lieux conduisent le récit et qu'ils en arrivent à composer l'intrigue au sens où l'entend Ricœur, en ce que cette rencontre avec le lieu fait effectivement surgir l'intelligible de l'accidentel. Dans *Volkswagen Blues*, les espaces traversés ressemblent donc davantage à des lieux qu'à des non-lieux au sens où l'entend Marc Augé. Le texte de Jacques Poulin atteste bien l'existence de lieux qui ne sont pas investis par l'archive, où le relationnel et l'histoire se dissipent, mais les protagonistes arrivent toujours à les éviter. On peut même dire du récit de *Volkswagen Blues* qu'il ne se produit qu'à la condition que les protagonistes évitent ces lieux. À Détroit, les protagonistes s'apprêtent à traverser un parc mais sont informés au dernier moment de son caractère dangereux (« don't go through the park, go *around* it »⁹⁹). Pour conduire le récit à son terme, pour traverser l'Amérique jusqu'à San Francisco, la route doit ainsi contourner les espaces inhospitaliers, qui ne seraient définis ni par l'histoire, ni par la mémoire.

⁹⁷ Lise Gauvin, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Montréal, Éditions Typo, 2014, p. 163.

⁹⁸ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, Montréal, Leméac, 1998 [1984], p. 284.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 104.

Il n'est pas question d'un tel contournement dans les récits que nous avons étudiés. La route a souvent un caractère glauque chez Mahigan Lepage. Contrairement aux espaces de *Volkswagen blues* qui, par leur caractère muséal, garantissent au moins en partie le succès de la quête des protagonistes, les lieux du *Sermon aux poissons* se chargent d'un caractère inhospitalier à l'égard d'Antoine. Les lieux investis par une mémoire sont confondus avec les lieux du tourisme chez Louis Gauthier et Patrice Lessard, et cette expérience touristique déçoit. Les lieux ne sont décrits que par la synecdoque et leur mise en récit s'en trouve altérée. On peut alors questionner l'hypothèse de Gauvin qui classe un récit tel que *Voyage en Irlande avec un parapluie* dans la même catégorie que *Volkswagen blues*. Si le désir de s'approprier les espaces existe bien dans le récit de Louis Gauthier, le narrateur peine à transformer ces non-lieux en récit. L'Amérique imaginée par Jack dans le roman de Poulin est magnifiée, tout comme sa relation avec son frère : « il est à moitié vrai, à moitié inventé »¹⁰⁰. Quelques moments dans les œuvres de notre corpus semblent trahir ce même désir d'inventer les lieux, de réinjecter du romanesque dans le récit, en particulier chez Louis Gauthier. Mais si cette euphorie de Jack semble tenir jusqu'à la rencontre de son frère à San Francisco, celle des héros de nos récits est de courte durée.

Le roman de Jacques Poulin met en scène au moins une rencontre qui produit un effet significatif sur le récit, celle entre Jack et la Grande Sauterelle. La description de leur séparation n'a rien à voir avec celle de l'Allemand et du narrateur de *Voyage à Lisbonne avec un Allemand* : « Ils se serrèrent l'un contre l'autre, assis au bord de leur siège, les genoux mêlés, et ils restèrent un long moment immobiles, étroitement enlacés comme s'ils n'étaient plus qu'une seule personne »¹⁰¹. On est loin ici des non-rencontres auxquelles le corpus étudié nous a habitués. Si les retrouvailles avec le frère de Jack sont vécues de manière dysphorique, cette rencontre entre

¹⁰⁰ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, op. cit., p. 149.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 320.

Jack et la Grande Sauterelle est la véritable motivation du récit. Là encore, les récits de notre corpus se dissocient du modèle de *Volkswagen blues* en posant qu'une telle rencontre n'est plus tout à fait possible. Toutes les fins des récits que nous avons étudiés se caractérisent par l'affirmation de la solitude des protagonistes.

La confrontation entre deux cultures que Lise Gauvin observe dans *Volkswagen blues* paraît aussi plutôt difficile à observer dans les récits sur lesquels nous travaillons. Cette confrontation serait marquée par un constat globalement déceptif : le roman évoquerait « le blues de la langue perdue, en l'occurrence le français en Amérique »¹⁰² selon la lecture que fait Jean Morency des romans de la route québécois : « le roman [*Éthel et le terroriste*, de Claude Jasmin] débouche ainsi sur une réflexion angoissée, qui sera d'ailleurs celle de plusieurs romanciers québécois, de la place des francophones dans une Amérique du Nord souvent vécue sur un mode dysphorique »¹⁰³. Or, si Jack dans le roman de Poulin s'identifie à Étienne Brulé, héros de l'Amérique française (jusqu'à être meurtri de prendre connaissance de son comportement envers les Amérindiens), l'appartenance à une culture québécoise ne semble pas intéresser le personnage de Lessard et elle est niée par le narrateur de Louis Gauthier. Nous avons montré par ailleurs que l'identité des personnages de nos récits se caractérise par des attitudes qui n'impliquent pas tout à fait la confrontation. Encore moins les personnages se servent-ils du voyage pour « jouer la carte de la régionalité »¹⁰⁴, comme le propose notamment *Sur la 132* de Gabriel Anctil. Notre analyse dévoile un louvoiement dans la culture de l'autre plutôt que la mise en récit d'une réelle confrontation entre différentes cultures. Les personnages des récits de notre corpus tentent de se camoufler dans les lieux qu'ils traversent, quand il ne se servent pas des non-lieux pour y projeter

¹⁰² Lise Gauvin, *op. cit.*, p. 167.

¹⁰³ Jean Morency, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec » dans Jean Morency (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 23.

¹⁰⁴ Francis Langevin, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui », *Temps zéro*.

<<http://tempszero.contemporain.info/document974>> Page consultée le 25 juillet 2015.

une enfance (dans le cas de Mahigan Lepage) et un passé. Si *Volkswagen blues* met en récit une désintégration de l'héritage français en Amérique et une désintégration de l'identitaire, celle-ci est déjà consommée dans les récits que nous étudions, plus préoccupés d'une dilution de l'identité personnelle que de la perte d'appartenance à une culture ou de la perte d'une langue.

Outre cette désintégration de l'identité des narrateurs, la possibilité de trouver une véritable altérité dans le voyage est ébranlée par les récits de notre corpus. Comme le remarque Simon Harel (qui reprend ici un *topos* établi par Marc Augé avant lui) :

Le discours du voyage est en voie d'épuisement. Nos voyages ne sont plus identitaires. Ils ne permettent plus la consolidation d'un sentiment d'identité, encore moins la surévaluation du Moi face à un monde étranger qui fait l'objet d'une (re)connaissance. Nos voyages sont tout au plus des « arrêts sur images » : des plans fixes qui montrent les territoires nécrosés de notre mémoire culturelle. Du *road movie* au « récit de voyage », nous retenons l'idée que le déplacement est une des fonctions organisatrices de la culture. En d'autres termes, nous pensons que les repères cartographiques favorisent la mise en place de formes inédites d'altérité. Alors qu'à vrai dire, nous voyageons de moins en moins.¹⁰⁵

Un itinéraire *beat*?

Il serait également tentant de rapprocher ces récits de la route des textes de la *beat generation*, et en particulier de *On the road* de Kerouac. Ceux-ci mettent en scène un voyage qui se distingue de celui des récits de voyage traditionnel. Tout comme dans nos récits, la fabrique de l'écriture est un questionnement récurrent et omniprésent chez un auteur comme Kerouac dont les récits racontent l'errance de personnages dans des espaces dévitalisés. En outre, les auteurs américains qui ont fondé une « esthétique *beat* » ont pu, selon plusieurs théoriciens, marquer et influencer certains auteurs québécois. C'est la thèse de Jean-Sébastien Ménard qui, dans *Une certaine Amérique à lire*, recense les influences qu'a pu exercer la *beat generation* sur la littérature québécoise. Jean Morency évoque aussi, à travers ses études de l'américanité de la

¹⁰⁵ Simon Harel, « Résistances du lieu et empiètement du virtuel » dans *Romans de la route et voyages identitaires*, *op. cit.*, p. 315.

littérature québécoise, la dette du récit de la route québécois envers les textes de Kerouac. S'il est vrai que certains thèmes lient nos récits aux textes de la *beat generation* et en particulier à *On the road* de Kerouac, on doit souligner quelques différences. L'écriture de Kerouac construit un énonciateur qui n'est pas celui des textes que nous avons étudiés. À travers ses écrits, Kerouac défend une écriture qui serait, comme le note Jean-Sébastien Ménard, un « enregistrement de la parole » : « *by not revising what you've already written you simply give the reader the actual workings of your mind during the writing itself, you confess your thoughts about events in your own unchangeable way* »¹⁰⁶. À première vue, cette conception de l'écriture, près du flux de conscience, peut faire penser à certains récits que nous avons étudiés. On peut envisager un Mahigan Lepage se réclamer, au moins partiellement, de cette conception de l'écriture. Kerouac, à l'instar d'autres écrivains *beat*, cherche aussi à inventer des techniques d'écriture pour en arriver à coucher sur papier cette parole, dont celle du « sketching » : « *Sketching : everything activates in front of you in myriad confusion, you just have to purify your mind and let it pour the words and write with 100% personal honesty* »¹⁰⁷. Cette conception de l'énonciation permet de saisir une quête sensiblement différente de celle de nos récits. Ménard note que « Kerouac et la *beat generation* ont préparé le terrain pour [la] contre-culture en entamant une recherche acharnée du moi, de la valeur cachée de la conscience en réaction au rétrécissement de la personnalité et de l'individualité qu'ils perçoivent au sein de la société ». Plus largement, celle-ci a souvent été interprétée, selon Ménard, comme une entreprise de « réhabilitation du “vrai” moi »¹⁰⁸. Quelques années plus tard, cette quête du moi ne se pose plus de la même façon. Si elle s'incarnait alors dans une certaine révolte et une affirmation de soi, celles-ci ne sont plus possibles pour les

¹⁰⁶ Jack Kerouac, cité par Jean-Sébastien Ménard, *Une certaine Amérique à lire. La beat generation et la littérature québécoise*, Montréal, Nota bene, 2014, p. 46.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 73.

narrateurs de nos récits, qui expérimentent plutôt la dilution de soi et du monde. Ceux-ci affrontent la route et vont vers des espaces étrangers en sachant très bien qu'ils ne peuvent s'attacher à une identité fixe ni entrer en contact avec l'autre.

Par ailleurs Jean-Sébastien Ménard définit ainsi le legs de la *beat generation* au sein de la littérature québécoise :

L'américanité québécoise du roman contemporain s'inscrit donc en passant par le relais de la *beat generation*, dans une perspective contre-culturelle et témoigne d'une Amérique du Nord liée non seulement par des routes, mais aussi par des auteurs et un imaginaire où les cultures ainsi que les langues se croisent et où les identités s'additionnent sans s'annuler, comme l'affirme Laferrière : « j'ai pour principe de ne jamais soustraire, mais plutôt d'additionner [...] »¹⁰⁹.

Or la route dans nos récits semble souvent être une manière de fuir et de se soustraire aux identités dans lesquelles les personnages sont tenus. Louvoyer dans la culture de l'autre ne signifie pas additionner; cela signifie plutôt tergiverser avant de revenir vers soi.

Le « dévoyage » : une esthétique de la délocalisation

Si *Volkswagen blues* convoque sans cesse une mémoire des lieux, il en va très différemment de ces textes, qui explorent des lieux dans lesquels la mémoire se fait de plus en plus oublieuse. Les non-lieux que les récits nous font traverser n'évoquent pas de mémoire. Nous avons exploré l'idée de Derrida selon laquelle l'écriture se faisait l'auxiliaire d'une mémoire engourdie et oublieuse. Les récits que nous étudions mettent en scène et questionnent le regard des personnages et nous avons constaté que ce regard construit des images qui se superposent et se diluent. Il faut se demander de quelle manière cette perte de mémoire à partir de laquelle s'écrivent ces textes mène, malgré tout, à créer à travers ces images une « esthétique du non-lieu ».

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 254.

Les récits se caractérisent donc par une mémoire défaillante et, plus précisément, par la difficulté, revendiquée par les personnages, de transformer les trajets en espace signifiant. Mais l'écriture n'est-elle pas une façon de sauver les espaces du vide qui les menace? Écrire, c'est, comme le dit Perec, « essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire survivre quelque chose »¹¹⁰. Pour de Certeau, la marche s'accompagne d'une volonté de « transformer » les espaces : « Le marcheur transforme en autre chose chaque signifiant spatial »¹¹¹. Pour reprendre les termes d'Alain Roger, l'écriture interroge sa faculté de transformer le pays en paysage. Le paysage serait, pour Roger, le pays transformé et esthétisé par une « artialisation », c'est-à-dire une opération qui « cadrerait » le pays dans le canevas du tableau. C'est en somme, reconnaît Roger, une opération de mise en récit. Dans ce pays qu'ils parcourent les personnages des récits de notre corpus seraient ces voyageurs « autistes » que décrit Roger : « La première forme d'autisme est celle du dénuement. Nous espérons un paysage et nous ne trouvons que du pays, c'est-à-dire l'ennui, ou l'inquiétude, sinon l'hostilité. Dépaysés? Mieux vaudrait dire “empaysés”, réduits à ce pays, ce sale pays sans paysage »¹¹². Si le terme « autiste » est ici problématique et inapte à décrire l'expérience du voyageur, il nous semble toutefois pertinent de souligner que l'entreprise de transformation du pays en paysage ne va pas tout à fait de soi sur la route et que les narrateurs peuvent effectivement se heurter à une telle difficulté. Cette idée de Roger aide à penser que, malgré la perte et le dénuement dans lesquels est revendiquée l'expérience du voyage, il se crée tout de même une esthétique construite par l'abstraction de ces espaces, création qui constitue toute la difficulté des récits.

Cette esthétique se caractériserait tout d'abord par son recours à des images abstraites. Nous avons vu comment fonctionne cette abstraction, à travers la description, le récit et l'identité

¹¹⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974], p. 180.

¹¹¹ Michel de Certeau, *op. cit.*, p. 149.

¹¹² Alain Roger, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997, p. 119.

des personnages. De même, la description se caractérise par l'usage récurrent de la figure de la synecdoque, et les narrateurs des récits composent parfois difficilement avec l'asyndète que suppose tout récit cheminant. Ils cherchent souvent à s'absorber dans le lieu ou à se transformer en écran sur lequel le lieu est projeté, ce qui les force à esquisser une identité louvoyante.

Les espaces créent une route à la manière de ces *Delocazione* de l'artiste Claudio Parmiggiani que décrit Georges Didi-Huberman dans un essai qui porte sur la notion de non-lieu. La démarche des œuvres de Parmeggiani peut être décrite comme une expérience de la mémoire. L'artiste fait brûler des pneus à l'intérieur d'espaces clos, pour créer une fumée lourde de cendres et de poussières. Il ne reste dans ces espaces créés par l'artiste que les traces des objets (retirés ou ensevelis) et le projet veut de cette façon susciter une réflexion sur l'absence. Selon Didi-Huberman : « Le paysage aura donc dévoré dans sa grisaille la maison rouge de l'enfance : il ne reste plus qu'un lieu déserté, des barques "lentes et noires", du sable dans la brume. Le rouge demeure, pourtant : il suffit de l'imaginer *déplacé*, en incessante *delocazione*. C'est désormais une tache de la mémoire à l'œuvre »¹¹³. Le non-lieu se caractérise ainsi par le fait que le passé y est effacé et n'existe que sous forme de traces dans lesquelles la mémoire doit imaginer le lieu pour tenter de le garder vivant. Là s'arrêterait sans doute la comparaison entre les œuvres de Parmeggiani et les récits étudiés ici. Nous nous sommes plusieurs fois penché, à travers notre analyse, sur ce déplacement, ce travail de l'imagination dont parle ici Didi-Huberman, notamment à travers la figure de la synecdoque. Cette dernière accomplit ce travail de l'imagination en ce qu'elle condense en un mot ou en une expression une mémoire des lieux ou des espaces. Chez Mahigan Lepage, le Bas-du-Fleuve ou l'Outaouais sont évoqués par leurs couleurs. Parfois, les lieux permettent d'évoquer une mémoire qui a peu à voir avec le lieu

¹¹³ Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions Minuit, 2001, p. 14.

véritable. En décrivant l'asphalte de Banff, le narrateur de Lepage évoque son enfance à Rimouski; à travers le Pizzaland, le narrateur de Gauthier évoque un confort qui le ramène hors d'Irlande; le désœuvrement qui caractérise la Casa do Alentejo amène Antoine à évoquer Clara dans *Le Sermon aux poissons*. Derrière l'espace abstrait ou indifférencié que l'écriture constitue en paysage, on trouve donc une mémoire ou un lieu que les personnages cherchent, malgré tout, à évoquer. Ces espaces pourraient se définir de la même manière que cette image décrite par Didi-Huberman : « l'image, mieux que tout autre chose, probablement, manifeste cet état de survivance qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement. L'image serait à penser comme *cendre vivante* »¹¹⁴. La cendre recouvre quelque chose qui reste malgré tout visible. Il en va de même du lieu dans le non-lieu. Malgré le brouillage dans lequel cet espace est envisagé, une mémoire peut ressurgir à tout moment. Malgré le vide que ces espaces supposent, il faut tenter de les écrire en espérant que cette mémoire puisse s'énoncer. Il y va ainsi d'une « délocalisation » telle que décrite par Didi-Huberman dans la mesure où les personnages arrivent malgré tout à reconstruire des bribes de lieux à travers des espaces indifférenciés. Dans les paragraphes qui suivent, nous nous proposons d'évoquer quelques traits de cette « esthétique de la délocalisation ».

Refolement et retours du romanesque

Un récit tel que *Volkswagen blues* envisage le déplacement sous un angle foncièrement romanesque. Nous avons montré plus haut comment les personnages du texte de Poulin arrivaient à reconnaître le « génie des lieux » dans lesquels ils séjournent, et comment les péripéties naissaient de cette confrontation féconde avec les lieux et leurs mémoires. Dans les images

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

délocalisées des espaces qu'ils traversent, les personnages des textes que nous étudions n'arrivent pas à accéder à de telles archives. Ce qui fait la spécificité des lieux leur demeure caché, inaccessible ou indiscernable. Il ne reste à ces personnages que la possibilité de la délocalisation pour redonner aux non-lieux une mince signifiante.

Obéissant à une structure plus relâchée, travaillant l'informe d'une succession d'évènements anti-romanesques, les textes que nous avons étudiés peuvent ainsi davantage être lus comme des récits. C'est l'angle que nous avons adopté pour les lire, en nous référant entre autres aux travaux d'Andrée Mercier et de Frances Fortier sur les récits québécois. *Vers l'Ouest, Dix jours en cargo* et les textes de Louis Gauthier se situent évidemment du côté du récit. *Le sermon aux poissons* ne se laisse pas classer si facilement dans l'une ou l'autre de ces catégories. Ce texte a bien plus souvent été lu comme un roman que comme un récit¹¹⁵, mais nous avons pu relever certains traits qui le rapprocheraient de cette dernière catégorie.

Cela dit, nous avons vu que certains récits affichent une volonté de tendre vers le roman qu'il faut interroger un peu plus précisément. Si ces textes doivent être considérés comme des récits, ils ne se débarrassent pas pour autant du romanesque. C'est l'esthétique de la délocalisation qui ouvre la possibilité d'un retour du romanesque. Le lieu est brouillé et il permet aux narrateurs de s'y imaginer comme héros de roman, même si cette ambition est souvent déçue et réduite à un simple fantasme. On peut dire de l'acte de regarder les espaces et les autres qu'il est une occasion pour les narrateurs de construire du romanesque en ce que cet acte engage sans cesse le jeu de la fiction. En voyant dans la ville de Lisbonne les traces de son ancienne vie avec Clara, le regard du narrateur du *Sermon aux poissons* produit une délocalisation des lieux qu'on

¹¹⁵ Voir, à titre indicatif : Hans-Jürgen Greif, « Patrice Lessard : Le sermon aux poissons », *Québec français*, n° 163, 2011, p 13-14, ainsi que : Jean-François Crépeau, « Si les poissons savaient lire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 145, 2012, p. 23.

doit bien qualifier de romanesque. Le narrateur de Louis Gauthier, lorsqu'il cherche à décrire l'Allemand croisé à Lisbonne, lui construit d'abord une identité cléricale et doit par la suite recréer son passé avec le peu qui réussit à transparaître: « Je suis obligé de lui imaginer tout un passé, que je corrige peu à peu pour y intégrer les nouvelles informations qu'il me glisse malgré lui » (*VPA*, 53). Le narrateur de Mahigan Lepage affirme pour sa part, à travers la sédimentation de l'asphalte, la pertinence d'un regard qui brouille la configuration des lieux. L'asphalte de Mahigan Lepage créateur d'espaces disjoints, le regard de Lessard et de Gauthier sont des actes de délocalisation, laquelle est ici à prendre comme un acte fondant la possibilité de reconstituer du romanesque au sein du récit. En ce sens, même si le « génie du lieu » s'est dissipé dans les non-lieux que fréquentent les personnages, et même s'il n'est plus question d'énoncer un trajet dans une forme romanesque, le romanesque n'est jamais à refoulé complètement et fait un retour perceptible dans cet acte de délocalisation.

Se perdre dans la fiction

Les personnages de ces récits entretiennent toujours un désir très fort de se confronter à des espaces, si anonymes et si insignifiants soient-ils. Peut-être ce désir n'est-il rien d'autre que celui de délocaliser les lieux parcourus. Se déplacer signifierait alors : trouver des espaces vides et chercher à se définir par les images brouillées et incertaines que ces non-lieux font apparaître. Le désir du sujet qui voyage ainsi pourrait se résumer à une quête d'images par lesquelles il serait possible de transformer en fiction son existence.

À travers cette quête, les personnages de ces « récits de dévoyage » se définissent donc dans un rapport trouble à l'identité. La volonté de se tenir entre fiction et non-fiction doit être interprétée comme une ambivalence par rapport à l'identité. Les protagonistes de Patrice Lessard

et de Louis Gauthier ne peuvent s'empêcher de vouloir s'énoncer par la fiction. La narratrice d'Isabelle Miron est elle aussi hantée par le roman qu'elle est incapable d'écrire. On pourrait aussi dire des prénoms de Mahigan Lepage qu'ils s'inscrivent dans des régimes de fiction particuliers, l'un (Mahigan) lié à une existence de révolte fantasmée par les parents et l'autre (David) évoquant, à travers le passé du père et des grands-parents, un ordre familial plus stable. La délocalisation des lieux est aussi typique du louvoisement des personnages qui doivent eux-mêmes être envisagés comme des sujets délocalisés. En se construisant à travers des images floues, ceux-ci réaffirment sans cesse une dimension louvoyante. Cette délocalisation permet donc l'émergence d'un personnage-écran, lequel serait défini par les images que le lieu projette sur lui. Se définir par l'écran, n'être plus que ce support vierge sur lequel les images sont projetées revient, ici encore, à se définir par la fiction.

Les personnages inventent plusieurs manières de faire de leur vie une fiction. Il faudrait ici distinguer plusieurs types de rapport possibles entre les personnages et la délocalisation qui se joue dans les récits. On peut identifier dans un premier temps des narrateurs qui s'approprient les espaces pour s'y absorber et s'y camoufler (Patrice Lessard cherchant à se faire passer pour un Portugais), quitte à y disparaître. On peut aussi évoquer des narrateurs qui se servent de l'imprécision des images pour y reconstituer une identité liée à l'enfance. Ainsi, Mahigan Lepage évoque Rimouski dans les images de Banff et Louis Gauthier rejoue une scène d'enfance à travers une scène de théâtre en Irlande. Dans tous les cas, cette construction du personnage par la fiction est aussi un trait qui permet de penser un retour du romanesque dans les récits que nous étudions. C'est aussi une manière singulière de pratiquer l'autofiction, en ce que celle-ci s'énonce grâce aux images perçues par des personnages devenus écran.

Écrire la délocalisation

L'une des caractéristiques fondamentales d'une écriture de la délocalisation est de se construire par l'image. Nous avons insisté, tout au long de notre étude, sur la figuration des espaces que les textes esquissent. Nous avons remarqué que la description « contrariée » des espaces tend à former une image sans profondeur et que le déplacement empêche de détailler les lieux vus au loin. L'image se définissant par son abstraction, cette esthétique oblige à penser l'écriture comme un infini travail du déplacement, au sein duquel des images étrangères peuvent s'inscrire sur les images abstraites des non-lieux.

Une esthétique de la délocalisation suppose aussi une écriture dans laquelle le trajet n'est plus une simple ligne droite marquant le passage d'un lieu à un autre. Nous avons noté que les théoriciens et les critiques qui se sont intéressés au récit de voyage insistent souvent sur l'aspect aléatoire et relâché de la construction dramatique, soumises aux déplacements des narrateurs dans l'espace. Nous avons recensé plusieurs moyens par lesquels les récits contournaient ce problème. Il faut aussi insister sur l'importance du « flash-back ». Les espaces obéissant à cette logique de la délocalisation arrivent toujours à évoquer le passé des personnages. Les trajets ne sont plus tout à fait linéaires et, à travers leurs déplacements, les narrateurs reviennent toujours sur des lieux du passé. On peut voir, ici encore, une de ces formes du louvoiement.

L'asphalte est, chez Mahigan Lepage, ce qui donne forme à cette écriture non linéaire. Dans l'asphalte, tous les lieux se condensent et en arrivent à se refléter les uns sur les autres, ce qui autorise à rapprocher l'asphalte de l'écran. L'écriture du dévoyage doit absolument passer par l'écran, cette surface vierge qui a le pouvoir de médiatiser plusieurs images qui lui sont étrangères. Écrire les lieux suppose de traiter les espaces comme une plate-forme qui condensera des images éparses.

Cette écriture du flash-back dans laquelle les espaces se transforment en écrans sur lequel les sujets projettent d'autres lieux évoque également une sorte de « zapping ». Le non-lieu permet cette forme d'écriture qui convoque des bribes d'images sur l'écran que le lieu est devenu. Plutôt que de passer d'un lieu à l'autre dans la continuité d'un trajet, l'écriture convoque une suite ininterrompue d'images. Elle devient alors une angoisse dans laquelle cette litanie d'images fait perdre le contact avec la « réalité » du lieu. Au début de *Voyage au Portugal avec un Allemand*, Louis Gauthier résume bien ce sentiment : « J'ai l'impression d'avoir déjà quitté la réalité et que ce train qui fonce à travers le jour et la nuit n'est qu'un symbole, un symbole sans plus de consistance que les images d'un rêve qui me précipite à toute vitesse vers la mort » (*VPA*, 26). Ce « zapping » pose aussi le problème du discontinu, et nous avons vu que les narrateurs expérimentent plusieurs tactiques en vue de le maîtriser.

Pour les narrateurs et les personnages de nos récits, c'est dans ces espaces qu'une véritable créativité est envisageable. Si, de prime abord, ces lieux médiatisent la perte, le deuil d'une histoire et d'une identité qui leur est propre, l'indéterminé qui les caractérise peut en faire ces écrans dans lesquels une réappropriation est possible. En ce qu'ils échappent à la tyrannie de l'histoire et à une identité fixée par avance, les espaces dans lesquels se meuvent les personnages ont peut-être une fonction émancipatrice. En ce sens, le non-lieu, dans son indétermination, permet une énonciation différente et légitime de nouvelles mises en scène de soi.

Bibliographie

1. Corpus

Corpus étudié

Gauthier, Louis, « Voyage en Irlande avec un parapluie » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005 [1984], p. 13-81.

Gauthier, Louis, *Voyage au Portugal avec un Allemand*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [2002].

Lepage, Mahigan, *Vers l'Ouest*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2011.

Lessard, Patrice, *Le sermon aux poissons*, Montréal, Héliotrope, 2011.

Miron, Isabelle, *Dix jours en cargo*, Montréal, Leméac, 2013.

Corpus secondaire

Gauthier, Louis, « Le pont de Londres » dans *Voyage en Inde avec un grand détour*, Montréal, Fides, 2005, p. 85-151.

Gauthier, Louis, *Voyage au Maroc en l'an mil quatre cent de l'Hégire*, Montréal, Fides, 2011.

Lessard, Patrice, *L'enlèvement de la sardine*, Montréal, Héliotrope, 2014.

Autres textes littéraires cités

Bouvier, Nicolas, *L'usage du monde*, Montréal, Boréal, 2014 [Droz, 1963].

Gracq, Julien, « Autour des sept collines » dans *Œuvres complètes, tome II*, édition établie par Bernhild Boies, avec la collaboration de Claude Bourguin, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1991 [1988], p. 879-936.

Lepage, Mahigan, « Vers l'Ouest en images, supplément au voyage », *Le dernier des Mahigan* [En ligne] <<http://mahigan.ca/spip.php?article129>>, page consultée le 25 août 2015.

Kerouac, Jack, *On the road*, Londres, Penguin Classics, 2000 [1955].

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 2000 [1974].

Poulin, Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1998 [1984].

2. Textes critiques et théoriques

Travaux critiques sur le corpus étudié

Crépeau, Jean-François, « Si les poissons savaient lire », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 145, 2012, p. 22-23.

Greif, Hans-Jürgen, « Patrice Lessard : Le sermon aux poissons », *Québec français*, n° 163, 2011, p. 13-14.

Landry, Pierre-Luc, « Mahigan Lepage – Vers l'Ouest », *Québec français*, n° 168, 2013, p. 12-13.

Miron, Isabelle, « Un voyageur inventé : entretien avec Louis Gauthier ». *Liberté*, vol. 47, n° 3, (269) 2005, p. 7-15.

Pion, Véronique, *La poétique de la non-rencontre chez Louis Gauthier, suivi de Sakrubai et les autres*, Mémoire de maîtrise, Université McGill, 2009.

Textes théoriques

Sur le lieu et le déplacement

Augé, Marc, *Non-lieu : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

Augé, Marc, *Pour une anthropologie de la mobilité*, Paris, Payot et Rivages, 2009.

Bakhtine, Mikhaïl, « Formes du temps et chronotope dans le roman » dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237-398.

De Certeau, Michel, « Pratiques d'espace », dans *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Paris, Gallimard, 1990, p. 137-255.

Desportes, Marc, *Paysages en mouvement : transports et perception de l'espace : XVII^e – XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2005.

Harel, Simon, *Espaces en perdition, tome I : les lieux précaires de la vie quotidienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

Harel, Simon, *Espaces en perdition, tome II : humanités jetables*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2008.

Lepage, Mahigan, « L'écriture comme chemin I », *Le Crachoir de Flaubert* [En ligne] <<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/08/lecriture-comme-chemin-i/>> Page consultée le 23 août 2015.

Lepage, Mahigan, « L'écriture comme chemin II », *Le Crachoir de Flaubert* [En ligne] <<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/2012/08/lecriture-comme-chemin-ii/>> Page consultée le 23 août 2015.

Ravindranathan, Thangam, *Là où je ne suis pas. Récits de dévoyage*, Paris, Presses de l'Université de Vincennes, 2012.

Sur le déplacement en littérature québécoise

Bourgeois, Marie-Hélène, *Poétique du récit de voyage québécois au XXe siècle : de l'initiation du sujet à sa fragmentation*, Mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2006.

Gauvin, Lise, *Aventuriers et sédentaires. Parcours du roman québécois*, Montréal, Typo, 2014.

Harel, Simon, « Résistances du lieu et empiètement du virtuel » dans Jean Morency (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 299-324.

Langevin, Francis, « La régionalité dans les fictions québécoises d'aujourd'hui », *Temps zéro* n°6, avril 2013 [En ligne] <<http://tempszero.contemporain.info/document974>> Page consultée le 25 juillet 2015.

Ménard, Jean-Sébastien, *Une certaine Amérique à lire. La beat generation et la littérature québécoise*, Montréal, Nota bene, 2014.

Morency, Jean, « Un voyage à travers les mots et les images. Sur la piste des romans de la route au Québec » dans Jean Morency (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 17-34.

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Boréal, 1998.

Questions de narration, de récit, de description

Biron, Michel, « L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq », *Études françaises*, vol. 41, n° 1, 2005, p. 27-41.

Biron, Michel, Dumont, François et Nardout-Lafarge, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal compact, 2010 [2007].

- Debray-Genette, Raymonde, *Métamorphoses du récit*, Paris, Seuil, 1988.
- Derrida, Jacques, « Rhétorique de la drogue » dans *Points de suspension*, Paris, Galilée, 1992, p. 241-267.
- Descombes, Vincent, *Le parler de soi*, Paris, Gallimard, 2014.
- Didi-Huberman, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Minuit, 2001.
- Fortier, Frances, « La rhétorique de l'ailleurs dans le récit littéraire québécois », dans Robert Dion (dir.), *Le Québec et l'ailleurs*, Brême, Palabres éditions, 2002, p. 25-41.
- Fournier, Isabelle, « *Que ferons-nous de nos corps étrangers?* de Danielle Roger et *Carnets d'une habituée* de Bianca Côté : entre étrangeté et habitude, mises en scène d'une pratique du signe », *Québec Studies*, vol. 28, 2001, p. 138-146.
- Goux, Jean-Paul, *La fabrique du continu, essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999.
- Hamon, Philippe, *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- Marion, Jean-Luc, *La croisée du visible*, Paris, PUF, 1996.
- Mercier, Andrée, « Poétique du récit contemporain : négation du genre ou émergence d'un sous-genre? » dans *Voix et images*, vol. 23, n° 3, (69) 1998, p. 461-480.
- Nancy, Jean-Luc, « L'approche » dans Simon Harel et Adelaïde Russo, (dir.), *Lieux propices* Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 121-130.
- Ouellet, Pierre, *L'esprit migrateur : essai sur le non-sens commun*, Montréal, Éditions trait d'union, 2003.
- Ricœur, Paul, *Temps et récit : tome I*, Paris, Seuil, 2005 [1983].
- Ricœur, Paul, *Temps et récit : tome III*, Paris, Seuil, 2005 [1985].
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1996 [1990].
- Roger, Alain, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, 1997.
- Sansot, Pierre, *Variations paysagères*, Paris, Payot & Rivages, 2009
- Sheringham, Michael, « Trajets quotidiens et récits délinquants », *Temps zéro* n° 1, 2007 [En ligne] <<http://tempszero.contemporain.info/document79>> Page consultée le 24 août 2015.

