

Université de Montréal

« En finir avec la géographie » : détournements ludiques de l'écriture du voyage dans *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner et *Document 1* de François Blais

Par Rachel LaRoche

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

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès Arts (M.A.)
en Littératures de langue française, option « Recherche »

25 août 2020

© Rachel LaRoche, 2020

Université de Montréal
Département des littératures de langue française, Faculté des Arts et des Sciences

Ce mémoire intitulé

« En finir avec la géographie » : détournements ludiques de l'écriture du voyage dans *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner et *Document 1* de François Blais

Présenté par
Rachel LaRoche

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Martine Emmanuelle Lapointe, *directrice de recherche*

Élisabeth Nardout-Lafarge

Gilles Dupuis

Résumé

Mots-clés : Nicolas Dickner, François Blais, littérature québécoise, roman contemporain, représentation de l'espace, ironie.

Portés par un imaginaire hérité des récits de voyage ou d'exploration, ainsi que du roman de la route américain et québécois, les romans contemporains *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner et *Document 1* de François Blais subvertissent l'écriture du voyage en mettant en cause ses conventions et ses présupposés, de même qu'en ébranlant une compréhension stable de l'espace. Ces deux textes mettent en scène des déplacements insolites : que ce soit à bord d'un conteneur réfrigéré ou sur le web, traversant de vastes territoires ou choisissant plutôt d'être cloîtrés, les protagonistes y transforment la visée cartographique du voyage. Tout en reprenant et en déplaçant une écriture du voyage codifiée, car marquée par nombre de *topoi* et de clichés qui apparaissent comme une véritable matière à s'appropriier et à travailler, ces deux textes déploient des cartographies singulières, lesquelles mêlent invention et réalité, espaces géographiques et lieux imaginaires. Aussi ce mémoire entend-t-il s'intéresser à la représentation des lieux et du voyage dans ces deux récits, et ce, en portant une attention particulière au jeu que les romanciers instaurent avec leur lecteur, car c'est par le biais d'une ironie ludique que *Document 1* et *Six degrés de liberté* observent et écrivent la réalité contemporaine.

Abstract

Keywords : Nicolas Dickner, François Blais, Quebec literature, contemporary novel, representation of space, irony.

Influenced by travel and exploration stories, as well as the American and Quebec road narratives, the contemporary novels *Six Degrees of Freedom* by Nicolas Dickner and *Document 1* by François Blais subvert travel writing by challenging its conventions and assumptions, while interrogating a stable understanding of space. These two novels feature unusual journeys: whether on board a refrigerated container or through the web, crossing vast territories or confined, Blais and Dickner's protagonists transform the cartographic purpose of travel. As they rewrite codified travel narratives and take over a number of *topoi* and clichés, these two texts deploy singular cartographies, which mix invention and reality, geographical spaces and imaginary places. This thesis therefore intends to focus on the representation of space and travel in these two novels, with a particular attention to the way novelists play with their reader, for it is through a ludic irony that *Document 1* and *Six degrees of freedom* observe and record today's reality.

Remerciements

À ma directrice, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour son accompagnement, ses lectures attentives, et pour m'avoir enseigné que la recherche universitaire peut être un espace où la rigueur intellectuelle et la bienveillance vont de pair.

À Camille, Rémi et Eugénie, pour tout ce que nous avons partagé au cours de notre parcours universitaire, depuis le tout début. Nos discussions m'ont encouragée à approfondir ma pensée, à évoluer en tant qu'étudiante et en tant que personne. Merci pour votre écoute et vos conseils. Votre amitié est ce que je garde de plus précieux de cette expérience.

À Béatrice, Stéphanie et, encore, Eugénie, pour nos rendez-vous virtuels quotidiens, qui ont permis de rendre cette période de confinement plus productive et plus joyeuse.

À ceux et celles que j'ai côtoyé·e·s, dans l'exécutif de l'AELLFUM ou au Soulier de Satin, pour leur accueil et leur gaieté. Cette petite communauté m'aura été d'un grand réconfort.

À mes parents, pour leur soutien et leur confiance, mais aussi pour m'avoir permis d'user à fond ce coin de divan qui est devenu mon espace de travail. À ma sœur Karelle, pour sa présence tantôt divertissante, tantôt apaisante.

Je tiens aussi à remercier le CRSH et le FRQSC, dont le soutien financier m'a permis de me consacrer à la recherche pendant deux ans.

Liste des abréviations

Les références aux deux romans du corpus principal seront indiquées entre parenthèses, par ces sigles, suivi du numéro de la page.

DI : Blais, François, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012, 182 p.

SDL : Dickner, Nicolas, *Six degrés de liberté*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2016 [2015], 392 p.

Table des matières

Résumé	I
Abstract	II
Remerciements.....	III
Liste des abréviations	IV
Introduction	1
CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LE VOYAGE AU SECOND DEGRÉ.....	12
1.1. Enfermés, reclus, restreints : ces personnages qui ne voyagent pas	14
1.2. L'« absence » du voyage, ou les détournements de la trame narrative viatique.....	19
1.3. Désir ou refus du romanesque : quand l'aventure et l'action sont en jeu	24
1.4. Réécrire le récit de voyage et le roman de la route : parodie, pastiche et ironie	29
1.5. La « fin des voyages » : un nouveau <i>topos</i> ?	38
CHAPITRE 2 : « EN FINIR AVEC LA GÉOGRAPHIE »	44
2.1. La géographie mondiale : un espace uniformisé.....	47
2.2. Entre « réel » et « virtuel » : défaire les catégories.....	54
2.3. Représentations du proche	58
2.4. Toponymie et référentialité.....	65
2.5. Le « trop-plein » de la géographie contemporaine	69
CHAPITRE 3 : DIRE LE RÉEL : ENTRE SÉRIEUX ET IRONIE	75
3.1. Représentations du trivial	77
3.2. Se mettre à distance : l'ironie comme mode de perception du monde	83
3.3. Récits joueurs, discours truqués.....	89
3.4. La fiction : entre ordinaire et absolu	94
Conclusion	101
Bibliographie.....	108

Introduction

« Le territoire, contrairement à l'idée reçue, n'est pas un espace fixe¹ », soutient Simon Harel dans un article où il dénonce la mainmise d'un discours national désuet, autoritaire et « autocentré² » sur un territoire québécois qu'il considère comme fluide et multiple³. Or, comme le constate Harel, « [u]n nouvel imaginaire des lieux⁴ » se dégagerait aujourd'hui de ce discours pour repenser le rapport au territoire. Selon lui, dans la production culturelle contemporaine, « la quête collective laisserait place à d'autres dispositifs identitaires dont la configuration, moins rigide, permettrait d'interroger ce que veut dire habiter un lieu⁵. » Aussi constate-t-il que l'emprise du discours national sur le territoire québécois s'amenuise, laissant place à des perceptions plus diversifiées et moins hiérarchiques de l'espace. Celui-ci ne serait plus sous la tutelle d'une identité homogénéisante ou unique : « À la verticalité euphorique de la quête collective (nationale) [...], il faut substituer un imaginaire de l'horizontalité qui permet la rencontre de mondes contigus⁶. »

En cela, Harel rend compte d'une mutation des perspectives, autant littéraires que critiques, sur un territoire québécois qui ne serait plus, comme avant, soumis à une seule dimension politique collective. Tandis que la production culturelle contemporaine laisserait place à des expériences singulières de l'espace, la critique littéraire semblerait chercher à témoigner de cette multitude, dévoilant une « confrontation d'imaginaires discordants⁷ ». À propos de la critique, Harel note en effet un « retour en force des travaux et recherches qui traitent de "l'habitable"⁸ » et des rapports entre géographie et littérature, lesquels « tentent de cerner ce que veut dire "séjourner" en un lieu, "occuper" un espace⁹ ». Ces travaux, souligne-

¹ Simon Harel, « La chasse gardée du territoire québécois », *Liberté*, vol. 46, n° 3, 2004, p. 79.

² *Ibid.*, p. 75.

³ Les idées proposées par Simon Harel dans cet article s'inscrivent dans la lignée des travaux de Pierre Nepveu, ainsi que ceux du groupe de recherche Montréal imaginaire, sur le territoire québécois. À ce propos, voir Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde: essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

⁴ Simon Harel, *op. cit.*, p. 73.

⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ *Ibid.*, p. 79.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ *Ibid.*

t-il, seraient notamment hérités de ceux d'Henri Lefebvre sur la production de l'espace¹⁰, ou bien inspirés de la géopoétique de Kenneth White¹¹.

Le lieu, en ce sens, apparaît aujourd'hui omniprésent dans le discours critique, et plus précisément dans le discours sur la fiction littéraire québécoise. Aux approches théoriques évoquées par Harel, lesquelles témoignent certainement d'un intérêt pour la question, j'ajouterais nombre de lectures de textes qui placent en leur centre le lieu. Je pense notamment à certains travaux de sociocritique sur la ville de Montréal¹², de même qu'à des études sur la banlieue québécoise dans les textes contemporains¹³. Les débats qu'a suscités l'ironique « École de la tchén'ssâ » que décrit Benoît Melançon sur son blogue *L'Oreille tendue* en 2012¹⁴ montrent que la critique littéraire s'est aussi attachée à une « nouvelle régionalité », c'est-à-dire à un réinvestissement du territoire rural par certains romanciers québécois. Bien que Melançon soit revenu sur la catégorie critique qu'il a créée, refusant d'en faire une « école », il perçoit tout de même chez certains romanciers contemporains un rapport similaire à l'espace, lequel se fonderait notamment sur une forme de retour à un territoire québécois régional, ou à ce que l'on a appelé le « terroir » :

Il y a chez eux, à des degrés divers et dans des contextes qui ne le sont pas moins, une réflexion particulière sur l'espace, ce que certains ont appelé la *régionalité*, le *néoterroir*, le *néorégionalisme*, la *néoruralité*, le *posterroir*, l'*antiterroir* (Samuel Archibald), la *ruralité trash* (Mathieu Arsenault) ou le *alt-terroir* (William S. Messier) : ces romanciers proposent une nouvelle cartographie imaginaire¹⁵.

Listées par Melançon, les nombreuses étiquettes portées par les œuvres de ce « courant » romanesque témoignent certainement de la quantité de discours suscités par la question. Mais

¹⁰ Voir Henri Lefebvre, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Société et urbanisme », 1974, 485 p.

¹¹ Voir notamment Kenneth White, *Le plateau de l'albatros: introduction à la géopoétique*, Paris, Bernard Grasset, 1994, 362 p.; Rachel Bouvet et Kenneth White (dir.), *Le nouveau territoire: l'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahier Figura », n° 18, 2008, 224 p.

¹² Voir notamment Émilie Brière et Pierre Popovic (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014.

¹³ Voir notamment Christina Horvath, « Écrire la banlieue : réalité et représentations de l'espace périurbain en Europe et au Canada », *Études canadiennes*, n° 60, 2006, p. 21-32 ; Daniel Laforest, « La banlieue dans l'imaginaire québécois », *Temps Zéro*, n° 6, 2013 ; Daniel Laforest, *L'âge de plastique : lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, 201 p.

¹⁴ Voir Benoît Melançon, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille tendue*, 19 mai 2012.

¹⁵ Benoît Melançon, « J'ai créé un monstre », *Spirale*, n° 250, 2014, p. 34.

toutes ces manières différentes de nommer ce qui, de prime abord, peut apparaître comme une « école » évoquent aussi la diversité des textes qui y sont rattachés, comme si chaque point de vue sur le territoire, à travers ces différentes appellations, se singularisait.

Bien qu'ils témoignent d'une multiplicité des perceptions et des représentations de l'espace, les travaux que j'ai nommés ci-haut pointent tout de même, à mon avis, quelque chose de structurant dans la littérature québécoise actuelle, soit un intérêt particulier pour la question de la spatialité. En effet, l'abandon d'une conception « nationalisante » du territoire québécois semble offrir de nouvelles voies à l'écriture du lieu. À l'époque contemporaine, nombreux sont les textes tentant de renouveler le rapport à notre territoire, à créer de « nouvelles cartographies imaginaires », pour employer les mots de Melançon. Nombreuses sont aussi les études critiques s'attachant aux lieux dans la littérature québécoise.

Si l'espace apparaît, depuis quelques années, comme un enjeu heuristique important dans la production littéraire d'ici, c'est qu'il n'est plus conçu comme fixe ou neutre : construit par le texte, l'espace a acquis une dimension signifiante. « La perception et la représentation de l'espace ne participent pas de l'évidence. Point n'est d'appréhension immuable des critères spatiaux, point de lecture statique des données topiques¹⁶ », soutient en effet Bertrand Westphal dans *La géocritique*. Dans cet ouvrage paru en 2007, Westphal interroge le rapport unissant la représentation et la réalité à travers ce qu'il nomme les « espaces perceptibles¹⁷ », lesquels se rapportent précisément à la géographie terrestre. Pour ce faire, il propose une approche qu'il nomme la géocritique. « [G]éocentrée¹⁸ », cette méthode prend pour départ le texte littéraire afin de penser, dans la lignée d'Henri Lefebvre, la production des lieux. Le postulat sur lequel repose son ouvrage est le suivant : « L'espace – et le monde qui se déploie en lui – sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot, d'un imaginaire¹⁹. » Le lieu, peut-on penser d'après Westphal, est en partie construit et conçu à partir de ses représentations artistiques (littéraires, picturales, etc.). En cela, l'approche géocritique permettrait de saisir le rapport qu'entretient l'espace construit par la fiction avec le

¹⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, p. 9.

¹⁷ *Ibid.*, p. 140.

¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

¹⁹ *Ibid.*, p. 10.

réel, et ce, toujours en portant une attention particulière aux textes littéraires qui ont précédemment façonné un imaginaire du lieu.

Avec *La géocritique*, Westphal interroge la manière dont les lieux sont partiellement construits par les fictions qui les mettent en scène et qui en redessinent les contours. Pour ce faire, il compare la réalité d'aujourd'hui à celle de l'époque antique, où tout était encore à découvrir, à écrire : « Ulysse, Jason, et tous ceux qui par leur naufrage, par leur voyage, leur exploration, parcourent des espaces vierges avant leur passage, affrontent l'encore-vide, l'informe²⁰ ». Ces espaces dont parle Westphal, ce sont des territoires inexplorés et inconnus qui n'avaient pas encore été répertoriés et mis en forme, textuellement ou iconographiquement. Pour lui, à cette époque, le monde s'offrait toujours à l'imagination et pouvait être rempli. Westphal oppose, en cela, l'époque contemporaine à celle où les auteurs précédaient les géographes eux-mêmes, en ce qu'ils créaient l'espace *par* la fiction et mettaient en récit le monde pour la première fois. L'espace n'étant pas cartographié, invention et réalité se mêlaient, sans que les frontières entre les deux ne soient étanches. Or, comme il le souligne, les écrivains disent aujourd'hui l'espace à partir d'un « référent », voire de couches successives de référents puisque

les dernières taches blanches se sont colorées sur les mappemondes. À l'encore-vide d'Homère a succédé le trop-plein de la géographie littéraire postmoderne. Aujourd'hui, c'est l'écrivain qui arrive en seconde position : il est toujours précédé par ceux qui ont fixé le référent, qui sont parfois eux-mêmes des écrivains. Comment écrire une ligne sur Lisbonne sans voir poindre les besicles de Pessoa²¹?

Donnant l'exemple du célèbre poète portugais dont l'œuvre est fortement influencée et habitée par les lieux de sa ville d'origine, Westphal prétend que quiconque écrit l'espace s'inscrit dans une masse de discours, à la suite d'une lignée d'écrivains. Parce que la représentation participe de la construction et de la connaissance du lieu, en nommant ce lieu, un texte convoquerait donc nécessairement une *mémoire* des espaces, un imaginaire qui est en partie constitué d'autres textes littéraires. En ce sens, le lieu pourrait être conçu comme le point d'ancrage de relations intertextuelles, celui-ci étant un carrefour de représentations provenant à la fois de la fiction et

²⁰ *Ibid.*, p. 133.

²¹ *Ibid.*, p. 139.

du réel. « Le poids de l'intertextualité dans la perception d'un espace humain est considérable²² », écrit à ce propos Westphal.

Dans l'avant-propos d'un dossier de la revue *Temps zéro* paru en 2013, intitulé « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », Élisabeth Nardout-Lafarge propose un bref état présent sur l'étude des lieux dans la littérature et situe la pensée de Westphal parmi les quelques approches critiques (la géopoétique, la géographie littéraire, etc.) s'intéressant au lieu ou à l'espace dans la littérature²³. Comme le fait remarquer Nardout-Lafarge, dans son ouvrage, Westphal constate un déplacement du regard critique vers le pôle premier de l'espace-temps, dans une forme de renversement qui confère à la spatialité une portée semblable à celle qu'a eue, dans la pensée, le temps : « le temps et l'espace investissent un plan commun²⁴ », énonce Westphal comme prémisse à sa théorie géocritique. Ainsi, tout comme le temps, l'espace noue, pour Westphal, un lien avec la réalité : « [l]e lieu fictionnel entretient une relation variable avec le réel. Sa géographie assume un statut mixte, exactement comme l'histoire que reproduit le roman "historique"²⁵ », affirme-t-il. C'est dire qu'il ne s'agit pas de penser une parfaite équivalence entre le réel et la fiction : la représentation produit des « oscillations référentielles²⁶ » puisque « [l]e lieu fictionnel entretient une relation variable avec le réel²⁷ ». Ainsi, la relation qui unit le monde « réel » et l'espace de la fiction est de l'ordre d'une référentialité qui *oscille*, qui est à la fois distance et rapprochement, tantôt en décalage tantôt en adéquation l'un par rapport à l'autre.

Tel que le note Nardout-Lafarge, cet intérêt pour les espaces littéraires peut être considéré comme un retour de la littérature vers le réel, la référence au lieu étant une manière de lire le monde contemporain : « Sur le plan des perspectives, et s'agissant du corpus

²² *Ibid.*, p. 255.

²³ Dans le cadre de ce mémoire, je ne souhaite pas établir une distinction qui soit tout à fait étanche entre les termes « lieu » et « espace ». Aussi concevrai-je, d'après Nardout-Lafarge, que le terme « espace » réfère à une « notion générale, abstraite, constituée dans la narration en rapport avec le temps, regroupant potentiellement tous les énoncés qui répondent à la question "où ?" », tandis que le « lieu » désigne davantage un « espace "réalisé" dans le texte, décrit, symbolisé, nommé notamment, mais pas seulement, par un toponyme réel ou fictif ». Élisabeth Nardout-Lafarge, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine : avant-propos et notes pour un état présent », *Temps zéro*, n° 6, 2013, [s.p.].

²⁴ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 65.

²⁵ *Ibid.*, p. 165.

²⁶ *Ibid.*, p. 166.

²⁷ *Ibid.*, p. 166.

contemporain, la référence aux lieux est parfois envisagée, en termes d'histoire littéraire, comme l'un des "retours" qu'effectuerait la littérature contemporaine au référent. C'est la position de Westphal²⁸. » Christine Baron, dans un article où elle revient notamment sur ce que l'on a nommé le « *spatial turn* », c'est-à-dire un tournant de la pensée marqué par un intérêt accru des sciences humaines pour la spatialité, constate aussi que d'interroger les liens entre géographie et littérature constitue une manière de rompre avec une littérature tournée vers elle-même, en-dehors du réel :

Le mythe des années 1960 d'une littérature essentiellement autocentrée, (voire autotélique) hors temps et hors lieu a vécu, et à l'encontre de celui-ci la multiplication des traductions de continents et d'aires culturelles jusqu'alors inconnus nous invitent à des formes variées de mise en situation des œuvres : c'est une forme nouvelle de « territorialisation » du texte littéraire que nous interrogerons²⁹.

Selon elle, bousculée par une plus grande circulation des textes et une quantité accrue des échanges entre les différents territoires géographiques, une conception « hors lieu » de la littérature ne pourrait plus être. Ainsi, pour Baron, interroger la spatialité dans un texte littéraire signifierait être à cheval entre la symbolique du texte et une lecture du monde, car si l'espace fictionnel s'inscrit, sur le plan plus formel, dans l'économie même du texte, il fait aussi signe à une réalité extratextuelle : « l'espace – les espaces – jouent dans les textes littéraires et déploient les lieux de visibilité particuliers qui entrelacent descriptions, réflexions d'ordre géopolitique, métaphores³⁰ », écrit-elle.

Comme le résume aussi Baron, c'est donc la question de la représentation qui fait le lien entre la géographie et le texte littéraire : « la littérature comprend une dimension géographique liée à sa vocation représentationnelle, et plus spécifiquement dès lors qu'elle se préoccupe de faire partager au lecteur une expérience du voyage, de la découverte des espaces, de l'altérité anthropologique³¹ ». Le voyage – ou plutôt l'écriture du voyage – semble, à ce propos, constituer une manière particulièrement féconde d'interroger les rapports entre la réalité et l'espace fictionnel. « Le voyageur ne se cantonne plus dans le seul spectacle sensible du monde. Il rend compte de la qualité abstraite des espaces qu'il parcourt ; il instaure une véritable réflexion sur

²⁸ Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*

²⁹ Christine Baron, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*

la nature des espaces humains³² », écrit quant à lui Westphal dans son ouvrage, insistant sur la connaissance particulière du monde qu'apporte forcément l'expérience viatique. Comme le souligne Nardout-Lafarge, au-delà du rapport qu'entretiennent les espaces fictionnels avec le réel, la perception du lieu permettrait aussi d'ouvrir à des questionnements plus larges :

d'autres travaux postulent [...], dans une visée plus largement sociologique que Westphal d'ailleurs n'exclut pas, la contribution du discours littéraire à une réflexion en cours sur l'expérience contemporaine de l'espace, profondément transformée d'une part, par la mondialisation, entendue comme nivellement du lieu et effacement de ses marques distinctives, et d'autre part, par la virtualisation et la dématérialisation des lieux qui déstabilisent les notions de déplacement et de découverte³³.

Tel qu'évoqué par Nardout-Lafarge, les mutations spatiales caractéristiques de l'époque contemporaine – lesquelles découlent d'une quantité accrue d'échanges, de l'apparition du web, etc.– ébranleraient l'idée même de *voyage*, en tant que déplacement par lequel le sujet perçoit et appréhende le territoire. Or, véritable manière de s'inscrire dans une multitude de représentations de l'espace, l'écriture du voyage serait une voie vers une lecture individuelle et singulière du monde. La littérature, peut-on penser, ne fait pas que mettre en scène la géographie, mais permet de l'interroger, voire de redessiner les contours du territoire auquel elle s'attache.

Les travaux évoqués jusqu'ici, autant ceux qui portent sur le lieu dans la littérature québécoise que ceux qui s'intéressent plus généralement aux liens entre géographie et littérature, disent l'impossibilité de penser une unicité du territoire contemporain, celui-ci étant à la fois multiple dans ses représentations et privé de délimitations stables. En ce sens, parce que la mondialisation donne l'impression d'effacer les frontières nationales, l'expérience du voyage peut aujourd'hui sembler caduque, ou bien paradoxale. Devant ces changements dans la manière de percevoir et de concevoir l'espace, certaines œuvres de la littérature québécoise s'attachent à reprendre et à détourner les formes et thématiques traditionnelles de l'écriture du voyage, comme si certains des motifs privilégiés par ce corpus étaient devenus vains, convenus, voire risibles. En effet, depuis les années 1980, l'étude du voyage, du déplacement et du rapport au territoire dans la littérature québécoise a côtoyé de près le sous-genre romanesque du roman

³² Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 46.

³³ Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*

de la route, de même que le concept d'américanité, lequel met de l'avant la relation particulière qu'entretient le roman québécois avec le continent américain. Devant des œuvres littéraires contemporaines dans lesquelles les traversées spatiales ne dépendent plus des frontières du continent, devant des périple où le sujet ne découvre plus et ne se découvre plus, ces catégories ou concepts apparaissent insuffisants, inadéquats.

Aujourd'hui, la traversée de l'espace, dans le roman québécois, ne rimerait plus forcément avec une forme de quête identitaire, dérogeant des motifs et des thématiques traditionnellement associés à la mise en scène du voyage ou de la route. Dans une thèse qu'il consacre au roman de la route québécois, David Laporte remarque que le genre est mis à mal dans plusieurs textes contemporains, et ce, par le biais de ce qu'il nomme la « parodicité³⁴ ». Celle-ci, constate-t-il, repose sur « une stylisation des procédés mécanisés [...] qui vient grossir et gauchir les *conventions de traditions* du roman de la route³⁵. » Devenu stéréotypé, le genre routier donnerait donc lieu à de nouvelles formes d'écriture parodiques, lesquelles s'empareraient des « conventions » du genre pour s'en jouer. Andrée Mercier constate, quant à elle, que dans le corpus québécois, les périple des héros au cœur du territoire n'iraient plus nécessairement de pair avec une quête intérieure. Thématique centrale de nombreux récits de voyage ou d'errance en terre américaine, la quête identitaire constituerait aujourd'hui, selon Andrée Mercier, moins un sujet d'écriture qu'« un matériau littéraire chargé d'une mémoire et de codes³⁶ », voire une « obsession [...] de la littérature québécoise elle-même³⁷ ». Mais, au-delà du motif de la quête identitaire et des stéréotypes du roman de la route, j'affirmerais que c'est l'écriture même du voyage qui semble constituer un véritable « matériau littéraire » pour certains écrivains québécois contemporains, qui semblent s'emparer de cette « mémoire » pour mieux s'en jouer.

C'est notamment le cas des romans *Document 1* de François Blais, paru en 2012, et *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner, paru en 2015. Portés par un imaginaire du voyage, ces

³⁴ David Laporte, « Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960-2017) », Thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, f. 289.

³⁵ *Ibid.*, f. 374. L'auteur souligne.

³⁶ Andrée Mercier, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois contemporain », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 90.

³⁷ *Ibid.*, p. 91.

deux romans représentent différents espaces – au Québec, en Amérique, et même à l'échelle du monde – et mettent en scène des déplacements qui rappellent tantôt le genre routier, tantôt le récit de voyage. Chez ces deux écrivains, l'espace est fictionnalisé et problématisé, en ce qu'il devient un véritable enjeu et moteur du récit : les lieux sont omniprésents, multiples, et c'est le rapport des personnages à l'espace qui motive leurs actions, faisant progresser les intrigues romanesques. Parce que ces deux textes se rejoignent dans la manière ludique dont ils représentent le voyage et le territoire, je chercherai à dégager le rapport particulier qu'ils entretiennent avec la tradition littéraire viatique, de même qu'avec des concepts tels que le voyage et la géographie. Je porterai, pour ce faire, une attention particulière à leur représentation de l'espace ainsi qu'aux *jeux* qu'ils engagent avec les formes traditionnelles de l'écriture du voyage.

Document 1 se présente comme le journal de bord de Tess et Jude, deux adeptes du « tourisme en pantoufles » (*DI*, p. 24) sur les routes de Google Maps, aspirant à devenir de véritables voyageurs. Bien qu'ils se plaisent à errer à travers l'Amérique « virtuelle », ils se surprennent un jour à « prendre une grave décision » (*DI*, p. 25) : ils décident de « partir pour vrai » (*DI*, p. 24). Ils planifient alors un voyage jusqu'à Bird-in-Hand aux États-Unis, une destination élue au hasard parmi celles qu'offre l'état du Connecticut. Comme ils n'ont pas d'argent – Tess travaille au Subway et Jude tire son revenu de l'aide sociale – ils choisissent de se faire écrivains et de déposer une demande de subvention au Conseil des Arts. Pour y parvenir, ils empruntent le nom de Sébastien Daoust, un écrivain de « schnoute expérimentale » (*DI*, p.85) désabusé, recyclé en « faiseur de chaloupes » (*DI*, p. 72), et épris de Tess. La narratrice entreprend alors l'écriture d'un roman intitulé, d'après le nom donné automatiquement à leur fichier de traitement de texte Microsoft Word, *Document 1*. Bien que le roman se présente d'emblée comme un « récit de voyage », le périple jusqu'à Bird-in-Hand n'aura jamais lieu. Les protagonistes entreprendront plutôt quelques virées dans leur région administrative, explorant les alentours de Grand-Mère, jusqu'au moment où ils dilapident tout l'argent obtenu grâce à leur subvention.

Dans *Six degrés de liberté*, le lecteur suit, au fil des années, la jeune protagoniste Élisabeth Savoie-Routier, surnommée Lisa, et son ami Éric, qui habitent tous deux un parc de maisons mobiles – le domaine Bordeur – situé à la frontière des États-Unis. Ces deux-là, nous

dit le roman, sont « complémentaires » (*SDL*, p. 28) : elle se sent prisonnière de son quotidien et rêve d'évasion, et lui, agoraphobe, ne sort jamais de sa chambre ; elle échafaude des idées d'expérimentations scientifiques, et lui, véritable génie de l'informatique dans un « environnement [...] hautement hackable » (*SDL*, p. 31), l'aide à les réaliser. Coincée dans un quotidien qualifié de « pareil et invariable » (*SDL*, p. 130), avec le sentiment « qu'elle ne maîtrise pas son destin » (*SDL*, p. 10), Lisa aura éventuellement l'idée de réaliser un projet ambitieux : celui de naviguer clandestinement dans les eaux internationales à bord d'un conteneur réfrigéré, que son ami Éric pilotera à distance en piratant les réseaux informatiques mondiaux du transport portuaire. Éric, alors établi au Danemark, commence à travailler à l'élaboration d'un logiciel permettant de déplacer le conteneur, tandis que Lisa entame la rénovation du conteneur qui deviendra son véhicule de voyage. À cette trame narrative s'ajoute, de manière intercalée, un autre récit : Jay, une ex-pirate informatique purgeant sa peine en travaillant comme analyste de données pour la GRC, entreprend de traquer par elle-même un conteneur fantôme surnommé Papa Zoulou, dans une forme d'enquête qui la mène sur les traces de Lisa et d'Éric. Jay le répète à plusieurs reprises au fil du roman : la « géographie l'a toujours fait suer » (*SDL*, p. 26). Et c'est justement sur les traces d'un conteneur se jouant des frontières et des contraintes géopolitiques qu'elle se lancera, Papa Zoulou échappant à la fois aux autorités portuaires et aux nombreuses banques de données régissant le transport des conteneurs.

Insolites, les déplacements représentés dans ces romans mettent en cause les concepts de voyage, de mobilité et de géographie. Que ce soit à bord d'un conteneur réfrigéré franchissant illégalement les frontières internationales, ou à travers l'Amérique « virtuelle » de Google Maps, les personnages de Dickner et de Blais semblent « réinventer » la mise en récit du voyage en repoussant ses conventions et ses présupposés, en ébranlant une compréhension stable de l'espace. Bien que, dans les deux cas, un voyage est au cœur du récit, les espaces cartographiés et nommés ne sont le plus souvent jamais réellement traversés par les personnages, ceux-ci restant enfermés dans des lieux clos – ceux de la petite ville de Grand-Mère ou du conteneur. C'est plutôt la technologie, qui apparaît sous la forme du web dans *Document 1* et sous celle du réseau informatique dans *Six degrés de liberté*, qui permet à ces personnages isolés et marginaux de se déplacer dans le monde. En cela, elle ouvre ces récits à de nouveaux espaces – ceux que l'on a tendance à qualifier de « virtuels », mais qui sont aussi parfois bien matériels –, proposant alors une nouvelle façon d'explorer et de percevoir le

territoire. Ainsi, les déplacements des personnages s'inscrivent non seulement dans l'espace réel et référentiel, mais aussi dans un espace numérique puisque la perception des personnages y est constamment médiatisée par le web ou par le réseau Internet.

Je m'intéresserai donc, dans le cadre de ce mémoire, à l'imaginaire du voyage dans ces deux romans. Cette question engage, d'une part, une réflexion sur la reprise et le remodelage d'une écriture du voyage codifiée – car marquée par nombre de *topoi* et de clichés qui apparaissent comme une véritable matière à s'appropriier et à travailler. Je me propose, dans le premier chapitre, de m'attacher aux procédés de mise à distance du voyage dans les romans à l'étude. Je verrai comment les deux textes, à leur manière, déploient des stratégies d'évitement et de détournement afin de mettre à mal toute une tradition littéraire. D'autre part, étudier le voyage dans les œuvres contemporaines impose de penser la représentation des lieux, laquelle est marquée par ce qui apparaît aujourd'hui comme une « nouvelle » expérience de l'espace. En ce sens, le deuxième chapitre de ce mémoire portera sur la fictionnalisation des espaces chez les deux romanciers. Pour ce faire, je me pencherai sur les lieux – géographiques ou imaginaires, lointains ou proches, réels ou virtuels – qui sont mis en scène et construits par les fictions à l'étude. Ces deux manières d'interroger le voyage et l'espace contemporain me mèneront, dans un troisième et dernier chapitre, à me pencher sur le rapport au réel que mettent de l'avant Dickner et Blais. En effet, je verrai que, bien qu'ils écrivent le voyage, ces deux écrivains décrivent davantage l'ordinaire que l'exotique, et préfèrent l'habituel à l'inconnu.

CHAPITRE 1 : ÉCRIRE LE VOYAGE AU SECOND DEGRÉ

« Je hais les voyages et les explorateurs. [...] Eh quoi ?
Faut-il narrer par le menu tant de détails insipides,
d'événements insignifiants ? »

Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*³⁸.

« 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 innocence ou de son utilité³⁹ », souligne Thangam Ravindranathan dans un ouvrage qu'elle consacre à la mise en récit de l'expérience viatique dans les littératures modernes et contemporaines. Autrement dit, devant le poids des discours l'ayant précédée, l'écriture du voyage porterait la conscience de sa propre futilité. Elle en serait ainsi arrivée à une impasse, la « fin des voyages » causée par la « disparition de l'Ailleurs⁴⁰ » venant nécessairement affecter les modalités mêmes de sa mise en écriture. Non seulement il n'y aurait plus rien à explorer aujourd'hui, mais plus rien à apprendre du territoire. « [L]'Ailleurs n'est plus plénitude ni surplus mais maigreur, carence, fantôme⁴¹ », remarque Ravindranathan à propos des écrits contemporains, comme si l'exotisme s'était vidé de ses richesses pour ne laisser place qu'à des débris ; de l'Ailleurs, il ne resterait plus, dans l'écriture, que sa mémoire – une présence effacée, spectrale. En ce sens, pour Ravindranathan, l'écriture du voyage ne pourrait qu'exprimer une forme de mélancolie, voire sa propre vacuité : « [e]lle devient écriture de soi au carré, elle relate la difficulté d'écrire, de s'inscrire en un lieu : dérobée de sa raison, de la résistance objective de son objet, elle se retourne sur elle-même, pour accueillir d'autres inquiétudes, ou pour tourner à vide⁴². » Dire le voyage aujourd'hui, ce serait donc se buter au langage, faire face à une impossibilité de dire, car tous ses *topoi* (la découverte, la quête de soi, la rencontre de l'Altérité, etc.) n'auraient plus lieu d'être racontés, à une époque où tout aurait été dit de l'expérience viatique.

³⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, coll. « Terre humaine », 1955, p. 3.

³⁹ Thangam Ravindranathan, *Là où je ne suis pas: récits de dévoyage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, p. 14.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² *Ibid.*, p. 14.

Les romans *Document 1* de François Blais et *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner répondent en partie à ce constat, en ce qu'ils interrogent la possibilité du voyage aujourd'hui : ils mettent à mal ses présupposés et font appel à ses clichés pour les mettre à distance. Or, plutôt que de porter cette « bibliothèque trop encombrante » comme un fardeau, *Six degrés de liberté* et *Document 1* se jouent des attentes vis-à-vis de la littérature viatique pour produire une originalité. Car dans ces deux textes, la surabondance des discours passés ou présents sur le voyage ne freine pas l'écriture, mais semble au contraire lui permettre de se déployer. En effet, *Document 1* et *Six degrés de liberté* laissent transparaître, à la lecture, toute une lignée de textes ayant mis en récit le voyage, et c'est dans le rapport – très souvent joueur, et parfois moqueur – à ces textes antérieurs que se crée leur cohérence.

Dans son ouvrage *Palimpsestes : la littérature au second degré*, le théoricien Gérard Genette s'intéresse à la reprise d'un texte par un autre, un rapport qu'il nomme l'« hypertextualité ». Sans vouloir catégoriser les romans à l'étude en les assignant à une (ou même à plusieurs) des différentes typologies qui constituent l'hypertextualité, je voudrais d'emblée « [p]os[er] une notion générale de texte au second degré [...], ou texte dérivé d'un autre texte préexistant⁴³ », pour le dire avec le théoricien. Je me propose d'appréhender les romans de Blais et de Dickner dans la relation – tantôt revendiquée, tantôt à décrypter – qu'ils entretiennent avec les œuvres les ayant précédés. Je prends donc pour point de départ l'une des conclusions que tire Genette de ses analyses, soit que lorsqu'il y a transformation d'un texte par un autre, « une fonction nouvelle se superpose et s'enchevêtre à une structure ancienne, et la dissonance entre ces deux éléments coprésents donne sa saveur à l'ensemble⁴⁴ ». L'originalité ou le sens de la reprise d'une œuvre, sa « saveur », pour reprendre les connotations plaisantes et charmantes du mot employé par Genette, tiendrait donc à la fois du décalage et de la coprésence :

Cette duplicité d'objet, dans l'ordre des relations textuelles, peut se figurer par la vieille image du *palimpseste*, où l'on voit, sur le même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence. [...] L'hypertexte nous invite à une lecture relationnelle dont la saveur,

⁴³ Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, p. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 556.

perverse autant qu'on voudra, se condense assez bien dans cet adjectif inédit qu'inventa naguère Philippe Lejeune : lecture *palimpsestueuse*⁴⁵.

Si la lecture de l'œuvre nouvelle devient « perverse », c'est qu'elle dérange la « structure ancienne » et qu'elle en détourne le sens. L'idée de la débauche n'est pas loin : l'hypertexte, peut-on déduire des propos de Genette, se plaît dans l'inconduite, en ce qu'il refuse les codes ou les règles établies pour se consacrer au *jeu*, au plaisir.

Quant à l'image du palimpseste, je m'autorise ici à l'imaginer comme une succession quasi infinie de couches de textes. Car écrire le voyage à l'époque contemporaine impose de devoir négocier avec l'héritage d'un long passé littéraire. Ce sont, en effet, non seulement des textes précis, mais des traditions littéraires entières qui sont reprises, remodelées et subverties dans les romans qui constituent mon corpus : ces textes convoquent et congédient – par la parodie, par des allusions, par des emprunts, etc. – les formes du récit de voyage et du roman de la route (ou *roadnovel*). Or leurs filiations littéraires ne se limitent pas à ces deux traditions génériques. Tant le roman de Blais que celui de Dickner convoquent une foule de références intertextuelles, créant des bibliothèques imaginaires tout aussi vastes qu'hétéroclites.

Ce sont les procédés de reprise, de détournement, de transformation et d'imitation à l'œuvre dans les romans *Document 1* et *Six degrés de liberté* qui seront l'objet de ce premier chapitre. Mais s'il sera centré sur la thématique du voyage, c'est – paradoxalement – de son absence dont il sera d'abord question, car le récit du voyage est sans cesse évité dans les romans à l'étude, et ce, tant sur le plan de l'histoire que celui de la forme.

1.1. Enfermés, reclus, restreints : ces personnages qui ne voyagent pas

Dans *Six degrés de liberté* et dans *Document 1*, le voyage se présente d'emblée sous le signe de la négation ou de l'impossibilité, puisque les protagonistes semblent voués à la sédentarité. En cela, les personnages mis en scène dans ces deux romans ne cadrent pas avec ce qu'on pourrait imaginer être une « figure du voyageur » : moins libres que contraints, moins mobiles que statiques, ils ne parviennent pas à se déplacer librement. Le voyageur (qu'il soit

⁴⁵ *Ibid.*, p. 556-557.

touriste ou explorateur, globe-trotteur ou nomade) parcourt le territoire, part à la découverte d'espaces autres. Il est donc une figure du mouvement et du franchissement. Au contraire, dans *Six degrés de liberté* et *Document 1*, l'espace est présenté comme quelque chose de contraignant pour les sujets, qui sont toujours en tension entre enfermement et mobilité. Se manifestant sous différents visages dans les romans à l'étude, cette difficulté du déplacement devient même constitutive de l'identité des personnages. En effet, c'est en partie à travers la relation singulière – et conflictuelle – qu'ils entretiennent avec la spatialité que semblent se définir Jay, Lisa et Éric, de même que Tess et Jude.

Dans le roman de Dickner, Jay est « prisonnière » de la géographie, entendue comme réalité politique, puisque son contrat de probation l'empêche de sortir de Montréal sans autorisation préalable et restreint de fait sa « liberté de mouvement et de choix » (*SDL*, p. 51). Le récit, à de nombreuses reprises, met l'accent sur le conflit qu'entretient le personnage de Jay avec l'espace. « *You are one of the people who go places in life* » (*SDL*, p. 70), lit-elle, par exemple, sur un morceau de papier contenu dans un biscuit chinois. Alors que Jay « se demande s'il faut traduire la phrase littéralement » (*SDL*, p. 70), le texte incite le lecteur à s'amuser du sens que peut prendre l'expression « go places » en français, celle-ci ne pouvant justement pas quitter Montréal pour *aller quelque part*, pour *aller où que ce soit*. De manière anecdotique, l'épisode met alors de l'avant les barrières qui sont imposées à Jay. De plus, lorsque focalisée sur le personnage, la narration du roman opère parfois des changements d'échelle, créant une tension entre le proche et le lointain, et ouvrant, le temps d'une courte phrase, vers un Ailleurs qui apparaît alors inaccessible au personnage. Alors que son enquête la mène à se promener dans le domaine Bordeur, mais qu'elle pense au conteneur Papa Zoulou voyageant simultanément en Asie, « Jay se demande quelle heure il peut bien être au large des Philippines » (*SDL*, p. 157). De même, quand elle tombe sur le profil Facebook de la mère d'Éric et découvre qu'ils ont déménagé au Danemark « [e]lle se demande à quoi ressemble la météo à Copenhague » (*SDL*, p. 169). Jay, laisse entendre le roman, est contrainte à un « ici » qui confine, qui immobilise.

Le personnage qui incarne pourtant le mieux l'enfermement auquel tous semblent contraints chez Dickner est certainement Éric Le Blanc, puisque celui-ci souffre d'une forme aiguë d'agoraphobie, laquelle l'empêche de quitter son chez-soi. Même lorsqu'il déménage du

Québec au Danemark, Éric ne voyage pas. « Aux dernières nouvelles, l'imbécile ne souffrait même pas du mal du pays : il avait simplement changé de chambre, traversant l'Atlantique comme on aurait franchi un couloir large de cinq mille kilomètres, flottant entre les cumulonimbus et les bouffées de sédatifs » (*SDL*, p. 121), rapporte avec consternation Lisa après avoir eu des nouvelles de son ami. De l'autre côté de l'océan, Éric reste dans le même espace, soit une chambre, le lieu par excellence de l'intimité, mais aussi de l'isolement ou de la réclusion. L'image du « couloir » pour décrire le chemin qu'il emprunte est d'ailleurs éloquente : même en passant de l'Amérique à l'Europe, Éric reste emmuré, *dedans* plutôt que *dehors*. « Les perruches, au moins, avaient eu la décence de mourir » (*SDL*, p. 121), ajoutera ensuite Lisa, en précisant que « [l]e voyage avait dérégulé leur configuration migratoire » (*SDL*, p. 121). Comparant Éric à ses perruches, lesquelles apparaissent comme des représentantes de l'ordre naturel des choses, Lisa semble critiquer la facilité et la désinvolture avec laquelle l'humain peut aujourd'hui voyager. Un tel déplacement, sous-entend Lisa, aurait dû être un choc pour Éric.

Car contrairement à Éric qui se confine à sa chambre, Lisa est victime d'une forme de claustrophobie ; cet enfermement qu'il recherche, elle souhaite y échapper et le craint. « Il vivait dans sa tête, elle observait sans cesse le monde ambiant » (*SDL*, p. 28), souligne la narration, opposant leurs rapports à l'espace. Paradoxalement, au fil du roman, l'espace autour d'elle se restreindra, et ce littéralement, puisque son père, alors malade, s'entêtera à lui léguer toute la quincaillerie familiale : une tonne de vieux outils ayant appartenu à des aïeux dont elle ignorait jusque-là l'existence. Une fois l'entrepôt de son père vide, Lisa croule sous cette masse d'outils, qu'elle ne sait où entreposer, sinon dans son petit appartement : « Les outils sont partout : dans le corridor et dans la chambre, empilés jusqu'au plafond du salon, et il flotte dans l'air une odeur de résine et d'huile à machinerie » (*SDL*, p. 172). Les outils, dit le récit, habitent tout l'espace, allant jusqu'à contaminer l'air. Le passage dévoile le sentiment d'oppression et d'étouffement que doit ressentir la jeune fille. Car dès le début du roman, Lisa rêve d'entreprendre de grands projets, de s'évader, d'échapper au parcours qui lui est prescrit, celui-là qu'elle nomme « l'étroit chenal scolaire » (*SDL*, p. 10). Lisa est présentée comme une exploratrice-en-devenir et comme une rêveuse, celle-ci se projetant dans des voyages et des périples qu'elle ne peut réaliser :

Elle échafaude des tours de Babel et des voyages autour du cap Horn, des traversées du Sahara et des accélérateurs de particules, mais l'argent – même en quantités modestes – manque sans cesse pour mener le moindre projet à terme. L'argent nécessaire pour se procurer un vélo. L'argent pour aller au cinéparc. L'argent pour construire un drone, acheter une boussole, un microscope. L'argent pour suivre des cours de voile et de kung-fu. L'argent pour partir à la conquête du monde. (*SDL*, p. 10)

Le drone, la boussole, la voile ou le kung-fu apparaissent ici comme tout autant de manières de dire l'exploration, le voyage et l'aventure. Dans une gradation qui fait s'enchaîner les projets de plus en plus ambitieux de la jeune fille, le texte met en relief l'inaccessibilité des désirs, aussi candides que grandioses, qui caractérisent le personnage de Lisa. Et c'est l'argent, symbole par excellence du système faisant fonctionner le monde, qui l'empêche d'avancer.

Dans *Document 1*, c'est aussi parce qu'ils n'ont pas suffisamment d'argent que Tess et Jude disent repousser le voyage qu'ils veulent entreprendre. Car Tess et Jude vivent en-dehors de la logique monétaire qui régit la société contemporaine : petits fraudeurs, ils parasitent le système pour obtenir l'argent qu'il leur faut. « [S]i je travaillais plus, je tomberais dans la catégorie des gens qui paient des impôts » (*DI*, p. 40), explique d'ailleurs Tess pour justifier la nécessité du stratagème par lequel ils obtiendront l'argent du Conseil des Arts. Mais à cette contrainte matérielle que constitue le manque d'argent s'ajoute aussi une autre barrière au voyage : les narrateurs-personnages craignent de s'éloigner de leur chez-soi. Dans sa thèse consacrée à la représentation de l'espace dans le roman contemporain, Marie-Hélène Voyer note « le réel malaise qu'entretiennent les personnages de Blais [...] avec le franchissement des frontières⁴⁶ », de même que leur « rapport hésitant à l'action et au déplacement⁴⁷ ». En effet, lorsqu'ils cherchent une destination pour le voyage qu'ils planifient, Tess et Jude choisissent la Pennsylvanie parce que « la distance leur sembl[e] idéale » (*DI*, p. 38) :

Il y a environ sept cents kilomètres entre ici et Hartford [...], ce qui est assez loin pour qu'on ait l'impression d'être ailleurs, mais encore suffisamment proche pour nous éviter la crise de panique. On avait établi notre barrière psychologique à mille kilomètres (Bird-in-Hand, à neuf cent quatre-vingts kilomètres de Grand-Mère, se qualifie donc de justesse.) (*DI*, p. 38)

⁴⁶ Marie-Hélène Voyer, « Terrains vagues : poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain », Montréal, Nota bene, 2019, p. 111.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 101.

Comme le disent Tess et Jude l'Ailleurs ne constitue qu'une « impression », c'est-à-dire quelque chose qui a un caractère illusoire, qui relève davantage du sentiment que d'une réalité. Voyager aux États-Unis leur suffit donc, l'endroit leur offrant « le meilleur rapport dépaysement / sécurité » (*DI*, p. 26), pour le dire avec Tess. La peur du lointain que ressentent les deux personnages est revendiquée, assumée. Cette « barrière psychologique » qui les empêche de s'aventurer trop loin, les personnages se l'imposent puisqu'ils se savent peureux, mais aussi fainéants.

En effet, Tess et Jude sont des personnages qui ne font rien, et qui aspirent à ne rien faire ; ils disent même n'avoir jamais eu la moindre ambition :

Pas trop notre spécialité, ça, les moves. Ma sœur dit que si le mot velléitaire n'avait pas existé, il aurait fallu l'inventer spécialement pour nous. [...] Velléitaire, ça veut dire que tu as l'intention de faire quelque chose, mais que tu branles dans le manche ; eh bien je peux te jurer qu'on n'a jamais eu la moindre velléité. (*DI*, p. 37)

Si le qualificatif ne leur convient pas, comprend-on, c'est que la personne que l'on qualifie de velléitaire, si elle n'agit pas selon ses décisions, a au moins une faible intention d'accomplir quelque chose. Tess et Jude, eux, ne s'aventurent même pas à décider quoi que ce soit : « de notre point de vue une décision est grave par définition, [...] c'est quelque chose qu'on évite comme la peste. Pour ma part, une fois que j'ai décidé quelle paire de bas porter et quoi mettre sur mes toasts, j'ai pas mal atteint mon quota de décisions pour la journée » (*DI*, p. 25), prétend Tess. Dans le chapitre d'ouverture du roman, elle et Jude se présentent d'ailleurs comme simplement « quelconques » (*DI*, p. 10), précisant qu'ils ne sont ni des « virtuoses de la bêtise » (*DI*, p. 10) ni des « génies universels » (*DI*, p. 10). Nonchalants, paresseux et indolents, elle et Jude préfèrent se confiner à leur résidence et se complaisent dans leur passivité.

Aussi les narrateurs s'érigent-ils en véritables anti-héros. Comme le note David Laporte dans sa thèse de doctorat, les protagonistes de Blais rappellent un célèbre couple de personnages : « Arpenteurs de salon plutôt que voyageurs au long cours, Tess et Jude, jeunes trentenaires, forment un couple de velléitaires vaseux dont les influences [...] sont redevables au duo de tire au flanc composé d'André et Nicole Ferron dans *L'hiver de force* de Réjean Ducharme⁴⁸ ». L'intertexte ducharmien est, en effet, impossible à nier : duo de personnages

⁴⁸ David Laporte, *op. cit.*, f. 330.

vivant une même existence, expérimentant le monde à travers leur écran, Tess et Jude apparaissent comme des réincarnations des célèbres personnages de Ducharme. Si la question du rapport au monde que laisse entrevoir cet intertexte sera développée davantage plus loin, j'avancerai ici simplement que, sur le plan du récit, s'inscrire dans la lignée d'André et de Nicole Ferron, c'est refuser l'action, c'est laisser entrevoir l'échec de la quête des personnages, à l'instar des protagonistes ducharmiens, Tess et Jude se présentent comme des marginaux, comme des bons à rien préférant s'enliser dans le quotidien et la médiocrité plutôt que de participer au système. Dans *Document 1*, la posture revendiquée par les narrateurs-personnages laisse présager la déroute du projet.

Solitaires et marginaux, les personnages de Blais et de Dickner ont en commun d'être à la fois isolés du monde, reclus ou « enfermés ». Entre dedans et dehors, ici et ailleurs, cloisonnement volontaire et réclusion forcée, le voyage apparaît pour plusieurs d'entre eux comme un mirage : il est désiré et inaccessible. Ce premier détournement des attentes vis-à-vis de l'écriture du voyage contribue certainement à la mettre à distance : à travers la représentation des personnages, les deux romans mettent en scène un rapport toujours conflictuel à la mobilité, pourtant essentielle à l'expérience du voyage. Dans le cas de *Document 1*, les personnages s'opposent même à toute forme d'action. Et si, dans les deux cas, des déplacements sont éventuellement entrepris par les protagonistes – Jay visitera Éric au Danemark ; Lisa embarquera dans son conteneur ; Tess et Jude entreprendront de visiter leur région administrative – les deux récits, par leur structure même, multiplient néanmoins les stratégies pour repousser lesdits voyages.

1.2. L'« absence » du voyage, ou les détournements de la trame narrative viatique

L'annonce d'un voyage ou l'imminence du départ : voilà le point de départ à partir duquel s'esquissent les trames narratives des romans à l'étude. Dès lors que le projet du périple est évoqué, le lecteur peut s'attendre à ce que le voyage en question soit raconté. Or, ni dans *Document 1* ni dans *Six degrés de liberté*, l'intrigue ne répond immédiatement à cette attente. En effet, c'est davantage sur la préparation des périples des personnages que se concentre la majeure partie des récits, comme si leur réalisation importait moins que le simple fait de s'y projeter. À la parution de *Document 1*, François Blais affirme, dans un entretien à *La Presse*,

que ses livres « sont toujours des histoires [...] qui n'aboutissent pas⁴⁹. » La destination que constitue Bird-in-Hand, l'« aboutissement » du voyage que planifient les personnages, n'importera effectivement que très peu. Car chez Blais, c'est moins l'*histoire* qui importe que les détours empruntés par la narration. « L'idée du voyage m'intéresse beaucoup, mais il s'agit bien de cela : de l'*idée* du voyage, du *désir* du voyage. Quant au voyage en tant que tel, je n'y ai pas consacré beaucoup de pages⁵⁰ », soutient quant à lui Nicolas Dickner dans un entretien pour la revue étudiante *Chameaux*. Dans *Six degrés de liberté*, comme c'est le cas dans le roman de Blais, c'est tout ce qui entoure l'expérience viatique qui prend de l'importance. Chez les deux écrivains, raconter le voyage ne signifie pas mettre en écriture un itinéraire vers une destination, un parcours continu dans le temps et dans l'espace. Blais et Dickner, à leur manière, refusent de faire le récit d'une expérience viatique pour plutôt parler de ce « *désir* du voyage » – ou de son ridicule.

Six degrés de liberté fait s'enchaîner une suite de « rendez-vous manqués » avec le voyage, à travers des périple avortés et des déplacements reportés. Parmi ces « non-voyages » s'inscrivent le déménagement d'Éric vers le Danemark, déjà mentionné plus haut, de même que certains déplacements entrepris par Jay. Bien que celle-ci soit confinée à osciller entre sa résidence et son lieu de travail, elle aura l'occasion de partir à deux reprises. Dès le tout début du roman, elle s'envole vers le Mexique pour dire au revoir à un dénommé Horacio Guzman, alors mourant, que l'on comprend être le criminel auprès de qui elle s'est formée. Mais le « voyage » qu'elle entreprend alors sera un échec, puisque Jay ne verra que l'intérieur de deux aéroports, celui du départ et celui de sa destination : « Elle passe le plus clair du vol – y compris l'escale à Toronto – enfoncée dans un sommeil bitumineux, et ne se réveille tout à fait que lorsque le train d'atterrissage touche la piste de l'aéroport Las Americas » (*SDL*, p. 23), raconte le récit à propos du trajet de la protagoniste. Puis, quand cette dernière arrive à l'aéroport, on lui annonce qu'elle est arrivée trop tard, puisque Horacio Guzman est déjà décédé. « Ainsi se dénoue l'épisode. Jay est rembarquée à l'aube dans le même avion, retour vers le Canada » (*SDL*, p. 27), conclut alors le récit, mettant l'accent sur le caractère expéditif du voyage, ainsi que sur sa finalité précipitée. Ce déplacement a d'ailleurs quelque chose d'irréel, puisque Jay

⁴⁹ Josée Lapointe, « François Blais : les petits riens », *La Presse*, 10 février 2012, [s.p.].

⁵⁰ Sophie Benoit et Jeanne Mathieu-Lessard, « Entretien avec Nicolas Dickner », *Revue Chameaux*, n° 2, hiver 2010. Les auteures soulignent.

est « enfoncée dans un sommeil bitumineux », donc inconsciente pendant tout le trajet. Il ne restera d'ailleurs aucune trace du voyage de Jay, pas même dans son passeport : « [o]n n'y a estampillé aucun visa, aucun timbre d'entrée ou de sortie – comme si elle avait rêvé ce voyage » (*SDL*, p. 52). Au final, l'« épisode » du voyage vers le Mexique sera bouclé dans un court chapitre, et constituera une parenthèse dans le quotidien ennuyant de Jay ; en plus d'être brève, celle-ci aura été accessoire, n'aboutissant à rien.

Vers la fin du roman, Jay entreprend un autre voyage. Alors que ses collègues croient qu'elle se dirige pour des vacances en Andalousie, Jay, qui a compris qu'une jeune fille voyageait à bord du conteneur fantôme Papa Zoulou, s'embarque pour le Danemark afin d'aller prévenir Éric que la GRC est sur le point de les coincer. Encore une fois, le roman insiste sur le caractère éphémère du voyage de la protagoniste, tout en mettant en relief son caractère pragmatique (Jay sera de passage au Danemark uniquement pour mettre en garde Éric) : « À l'entrée de la consigne, un écriteau indique les tarifs et les heures d'ouverture. La durée d'entreposage est de soixante-douze heures. Jay aura besoin de bien moins que ça. » (*SDL*, p. 308). Et bien qu'elle se dirige ensuite vers l'Espagne pour y séjourner, de ce « vrai » voyage, le lecteur n'aura que l'information suivante, sous la forme d'une projection dans l'avenir : Jay « pense à ce petit hôtel qui l'attend à Barcelone, dans le Barri Gòtic » (*SDL*, p. 326). Bien qu'il aura lieu, le voyage ne se vit pas *au présent* ; ici, il n'apparaît que comme une potentialité et non comme une réalisation. Le chapitre suivant ne débutera que des semaines plus tard, taisant cette partie de l'histoire.

Le roman de Dickner, on le constate, se plaît à contourner le voyage, que ce soit à travers des ellipses temporelles ou des récits de périples « ratés ». Quant au grand voyage de Lisa, il n'arrive qu'à la toute fin du roman et n'est l'objet que de quelques courts paragraphes, qui résument rapidement l'essentiel des activités de la protagoniste à bord du conteneur. Pourtant, à l'opposé des déplacements de Jay, le texte insiste ici sur la longueur de la « croisière », alors que le temps semble s'étirer et peser sur la protagoniste enfermée dans son véhicule. « Voilà soixante-cinq jours que dure ce voyage, et un problème imprévu commence à se poser : le temps – et plus précisément, la longueur du temps » (*SDL*, p. 310), pense Éric alors que Lisa vogue sur les mers. Le roman de Dickner met de l'avant le décalage entre les deux durées : tandis que le temps de l'histoire s'allonge, celui du récit se contracte. On rencontre un procédé semblable

lorsque, à la toute fin du roman, Lisa fait le voyage entre le port où échoue son conteneur et la demeure d'Éric au Danemark. Si le récit fait en grande partie l'impasse sur les péripéties du trajet en conteneur et sur la manière dont Lisa en sort, il se tourne alors vers cet autre voyage :

La voyageuse est arrivée en début de soirée, chancelante sous un énorme sac à dos, crasseuse et vannée. Sa traversée de l'Europe de l'Est avait été une expédition étonnamment longue et compliquée. Elle avait refusé l'aide d'Éric, évidemment, et avait connu toutes sortes de problèmes de parcours en Grèce, puis en Serbie, puis en République tchèque. Ses pieds lui faisaient mal, elle n'avait pas vraiment dormi depuis trois jours, et son dernier *Döner Kebab* remontait à Berlin, une dizaine d'heures plus tôt. Assise à la grande table de conférence, elle s'était enfilé trois assiettes de spaghettis au beurre en racontant ses aventures des derniers jours, tandis que Lærke la mangeait des yeux. (*SDL*, p. 338)

Ici aussi, le passage condense le temps, la durée du voyage, ainsi que l'espace traversé en faisant s'enchaîner les lieux, les événements, à même la phrase. Celle que le récit nomme alors la « voyageuse » aura connu « toutes sortes de problèmes de parcours » et des « aventures ». Mais ceux-ci ne seront jamais connus du lecteur, le récit ne dessinant que les contours de cette partie du périple. Si le parcours de la protagoniste est esquissé, le récit du voyage est, encore une fois, en partie esquivé.

Chez François Blais, si le voyage est d'abord absent, c'est que son récit est sans cesse repoussé, et ce bien que la narratrice Tess l'annonce dès le début du roman : « On n'a jamais accompli quoi que ce soit, on n'est jamais allés nulle part, et la plus légère dérogation à nos petites habitudes nous amène au bord du désespoir. [...] Mais on va tout de même aller à Bird-in-Hand, ça, je t'en passe un papier » (*DI*, p. 25). Dans cet extrait, elle admet son inaction et sa paresse habituelles, mais elle garantit néanmoins qu'elle et Jude partiront en voyage à Bird-in-Hand, dans une interpellation directe à son lecteur – celui à qui elle s'adressera tout au long du récit, « quand bien même serait-il une créature théorique » (*DI*, p. 79). Cette aventure, laisse alors entendre Tess, sera leur « accomplissement », elle les sortira de la ville de Grand-Mère, d'où ils viennent, et dont ils disent ne jamais sortir. Si le lecteur peut alors s'attendre à ce que les protagonistes s'embarquent à destination de Bird-in-Hand – je l'ai évoqué –, la déroute du projet est à envisager au moment même où celui-ci est annoncé : « [o]n ne se refera pas, il est trop tard rendus à nos âges, même que ça devrait aller en empirant » (*DI*, p. 25), affirme la narratrice alors même qu'elle assure que leur voyage aura lieu.

Au fil de son récit, Tess disserte tantôt sur les circonstances historiques ayant donné à sa ville le nom ridicule de « Grand-Mère », tantôt sur les différents protocoles de rédaction de maisons d'édition québécoises, repoussant sans cesse le récit annoncé. C'est non seulement le voyage en lui-même, mais aussi tout ce qui le concerne de près que Tess s'amuse à remettre à plus tard. « Et là, tiens, je vais de ce pas inaugurer un nouveau chapitre pour t'expliquer comment on en est venus à choisir Bird-in-Hand » (*DI*, p. 26), déclare-t-elle à la fin du troisième chapitre du roman, avant de faire volte-face dès la phrase suivante, sous l'intitulé « Présentation de l'auteure (parce qu'il faut faire les choses correctement) » : « Comme le titre du chapitre l'indique, j'ai changé d'idée, je ne vais pas te parler tout de suite de Bird-in-Hand » (*DI*, p. 27). Sa tendance à se laisser aller à la digression, elle la justifie en affirmant une toute-puissance narrative, qui ne l'empêche pas de congédier son lecteur – du moins, celui qui ne correspondrait pas à ses attentes – par un avertissement : « Tu vas peut-être m'accuser de prendre des détours, de passer par Winnipeg pour aller de Shawinigan à Trois-Rivières, mais j'estime que j'ai parfaitement le droit d'amener mon sujet comme je veux. C'est un caprice d'auteur et ça ne se discute pas. » (*DI*, p. 48) Le vocabulaire en lien avec la géographie et le déplacement (« prendre des détours », « passer par Winnipeg pour aller de Shawinigan à Trois-Rivières », « filer du point A au point B à toute vapeur ») met en relief la manière dont voyage et écriture vont de pair dans *Document 1*, comme si les mouvements de l'un devaient toujours répondre à l'autre. Comparant son récit à un trajet qui emprunterait de grands « détours » inutiles, Tess met l'accent sur la manière dont elle s'écarte sans cesse de ce qui devrait être son sujet principal : le voyage.

Dans le chapitre de sa thèse qu'elle consacre au roman de Blais, Marie-Hélène Voyer constate que « [d]ans *Document 1*, le récit suspensif agit comme une négation du récit de voyage, et la narratrice, comme une voyageuse sinon démissionnaire, à tout le moins inefficace⁵¹ ». La digression sera finalement le mode de progression du récit de Tess et Jude : c'est à travers des détours que se construit ce roman volontairement déceptif. Tandis que Dickner travaille l'ellipse et le sommaire, c'est par l'ajout et par l'excès que Blais s'amuse à éviter le voyage. Si les stratégies narratives des auteurs s'opposent, elles tiennent aussi toutes

⁵¹ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*, p. 105.

deux de l'esquive, produisant de fait un même effet de sens : le voyage, comprend-on, restera élusif même s'il est omniprésent.

1.3. Désir ou refus du romanesque : quand l'aventure et l'action sont en jeu

Dans *Document 1*, la digression apparaît certes comme une stratégie pour éviter le récit du voyage à Bird-in-Hand, mais elle constitue aussi une manière pour les personnages de refuser – au début du roman, du moins – toute forme d'aventure. L'aventure, Dickner la saisit quant à lui à bras-le-corps, car *Six degrés de liberté* fait s'enchaîner les péripéties et les actions. Si je choisis d'employer ce mot, c'est que l'aventure et le voyage participent d'un imaginaire commun : le départ et l'exploration, a-t-on appris de la littérature et du cinéma, impliquent une part d'imprévu. Tandis que le voyageur est forcément soumis aux aléas du hasard, l'aventurier, lui, se risque, désire l'événement. Mais le terme pointe aussi vers un sous-genre romanesque précis : le « roman d'aventures », dont plusieurs avatars célèbres parlent justement de voyage – je pense, notamment, à *L'île au trésor* de Robert Louis Stevenson, ainsi qu'aux *Voyages extraordinaires* de Jules Verne. Dans de telles œuvres, l'aventure s'incarne d'abord à travers un trajet spatial, les personnages se lançant dans des traversées et des expéditions qui sont aussi des parcours d'espace. Ces déplacements ne sont toutefois pas ceux de la vie courante. Selon la définition de Jean-Yves Tadié, qui s'est attaché à élaborer une poétique du genre, l'aventure pourrait se définir comme « l'irruption du hasard ou du destin dans la vie quotidienne⁵² ». Aussi s'oppose-t-elle à la vie de tous les jours, elle est du côté de l'extraordinaire plutôt que de l'ordinaire. En cela, l'aventure implique aussi des attentes de lecture : « [à] lire l'aventure, on en connaît surtout le plaisir, et la peur n'est qu'un jeu. On subit le choc angoissant de l'événement, en sachant qu'il ne nous est pas arrivé⁵³ », écrit Tadié⁵⁴.

⁵² Jean-Yves Tadié, *Le roman d'aventures*, Paris, PUF, coll. « PUF écriture », 1982, p. 5.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁴ La définition que propose Tadié de l'« aventure » se distingue de celle d'Isabelle Daunais dans *Le roman sans aventure*, un ouvrage consacré au roman québécois. Daunais précise que « [p]ar aventure, [elle] ne veu[t] pas dire l'action et les péripéties propres à tout roman [...], non plus que les quêtes et conquêtes de toutes sortes qu'entreprennent ses personnages, mais le fait pour ces derniers d'être emportés dans une situation existentielle qui les dépasse et les transforme, et, par cette expérience, de révéler un aspect jusque-là inédit ou inexploré du monde ». Voir Isabelle Daunais, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, p. 15.

Dans *Six degrés de liberté*, l'aventure s'incarne d'abord à travers les désirs du personnage de Lisa. Dans un des premiers chapitres du roman, alors qu'elle et son père explorent une cavité dénichée lors de la rénovation d'une maison, la scène prend l'allure d'une véritable expédition, Lisa se projetant, par l'imagination, dans tous les mystères que pourrait contenir un tel espace caché : elle « imagine le trésor caché au bout de cette pénombre – car à quoi bon ménager un tel passage, sinon pour y planquer des momies aztèques et des hallebardes ? » (*SDL*, p. 44) ; « elle imagine des Monet oubliés et des bustes d'Anubis » (*SDL*, p. 45), alors que son père « Robert [l']attend [...] en trépignant, comme on attendrait Cousteau » (*SDL*, p. 46). Lisa, qui rêve de merveilles, transforme l'espace caché qu'elle entrevoit en cabinet de curiosités, où des trésors des civilisations anciennes et modernes se côtoient. À travers la mention du célèbre océanographe Cousteau, Lisa s'érige alors en véritable exploratrice de l'époque contemporaine. Entre les objets archéologiques de l'Égypte ancienne, du peuple aztèque ou de l'Europe médiévale, c'est même un imaginaire digne du cinéma d'aventures que laisse entrevoir le roman (car comment ne pas voir, dans cette scène, des trésors rappelant ceux des films d'*Indiana Jones* ?). Ce faisant, Dickner projette le quotidien de son personnage dans un tout autre espace, où l'on se prend à rêver que la découverte soit encore possible. À travers la focalisation sur la jeune Lisa, l'ordinaire ouvre alors à un véritable désir de grandeur, d'absolu.

Contrairement à ce que présente *Six degrés de liberté*, dans *Document 1* l'aventure est sans cesse mise à mal. Non seulement le refus de l'aventure s'incarne à même la structure digressive du roman – car sans action, il n'y a forcément pas d'aventure –, mais il est aussi réitéré à de nombreuses reprises à travers les propos de la narratrice, qui commente ses choix narratifs et qui met en scène son processus d'écriture au fil d'incessantes mises en abyme. Mon roman, laisse entendre Tess, ne vous gardera pas en haleine : « Si tu veux lire des récits qui filent du point A au point B à toute vapeur, des histoires haletantes avec un tas d'unités narratives [...], si tu veux un bouquin où il se passe quelque chose, donc, va acheter ceux de John Grisham ou de Mary Higgins Clark et laisse-moi digresser en paix » (*DI*, p. 48), écrit-elle notamment à l'intention de son lecteur. Parce que l'action y stagne, Tess oppose son récit à ceux des romanciers à suspense, dont les textes enchaînent les péripéties. Contrairement à ces écrivains, la narratrice refuse les procédés narratifs caractéristiques du roman. Aussi fait-elle ironiquement de l'écrivain populaire Marc Fisher son mentor littéraire, en prenant soin d'éviter

toutes les recommandations qu'il propose dans ses *Conseils à un jeune romancier*, dont elle recopie même des passages entiers pour mieux les railler par la suite :

dans *Le métier du romancier*, il [Marc Fisher] passe davantage de temps à narrer son parcours professionnel, et là je me retiens à deux mains pour ne pas t'en faire un résumé séance tenante. Mais ce serait une digression de plus, et mon maître n'aime pas trop les digressions. Voici ce qu'il dit, entre autres, à ce sujet : « Appuie sur l'accélérateur. Il faut que tu vives avec ton époque qui est celle, que tu le délores ou non, de la vitesse. Proust, aussi génial fût-il, serait pour ainsi dire impossible aujourd'hui, avec ses phrases d'une demi-page, ses analyses interminables. [...] Oui, appuie résolument sur l'accélérateur, comme un automobiliste ivre de vitesse » (*Conseils à un jeune romancier*, p. 104). (*DI*, p. 86-87)

Or Tess consacrera ensuite près de quatre pages à narrer la carrière de celui qu'elle nomme son « Yoda » (*DI*, p. 84), bien que ce dernier lui interdise de s'étendre longuement sur des sujets parallèles à l'action principale. Car, on l'a vu, Tess et Jude ne sont pas des figures de la « vitesse » mais plutôt de la lenteur et de l'inaction ; la narration ne progresse donc pas en ligne droite mais à travers maints retours et détours. Aussi la narratrice se plaît-elle à faire l'opposé de ce que lui enseigne Marc Fisher, « ce demi-dieu des Lettres » (*DI*, p. 89), dans son « art du roman ». Et comme elle le montre dans un chapitre où elle liste et commente chacune des « dix grandes qualités romanesques » (*DI*, p. 92) que devrait posséder un bon roman pour Fisher, le suspense est pour lui essentiel :

Qualité 3. *Le suspense*. « Qui dit suspense dit rythme enlevé, exposition minimale, texte serré, peu de descriptions et d'analyses psychologiques, des dialogues fréquents mais peu bavards, et surtout un grand nombre d'unités narratives, c'est-à-dire, essentiellement, d'événements. Lorsqu'il se passe peu de choses, l'attention chute. » (*Le métier de romancier*, page 115). (*DI*, p. 93)

Constatant alors que malgré ses « vingt-trois mille mots » (*DI*, p. 93) déjà écrits, elle en est « encore à [nous] exposer [son] cas » (*DI*, p. 93), Tess avoue que son texte ne possède certainement pas cette qualité :

Pour ce qui est de ces satanées unités narratives, je ne peux que répéter qu'on fait ce qu'on peut avec ce qu'on a. Il s'est produit moins d'événements dans toute notre existence que dans un seul paragraphe de Dan Brown. Je ne ferai pas accroire qu'il nous arrive des affaires juste pour éviter que ton attention chute. (*DI*, p. 93)

Ici encore, le refus de l'action passe par le congédiement d'un auteur de littérature populaire, la narratrice préférant se complaire dans la banalité d'un quotidien sans « unités narratives ». À l'action, Tess préfère le « vrai », le réel ; elle n'*invente* pas, elle n'*imagine* pas, assure-t-elle à

son lecteur. Non seulement Tess insiste sur le fait qu'elle mène son récit comme bon lui semble mais, ce faisant, elle exhibe les rouages de la fiction et met à mal le pacte romanesque ainsi que l'illusion fictionnelle. Car *Document 1* est un texte qui se joue du genre dont il se revendique – la mention générique « roman » figure, après tout, sur la couverture du livre. Par le pacte de lecture singulier alors créé, le lecteur doit se prêter au jeu : il doit accepter de se faire malmener par la narration et doit se résigner à ce que ses attentes soient déjouées.

Alors que, dans *Document 1*, la narratrice se veut toute-puissante et autoritaire, la voix narrative de *Six degrés de liberté* accepte plutôt de s'effacer. À l'opposé du roman de Blais, les romans de Dickner cherchent l'adhésion du lecteur en maintenant l'illusion fictionnelle. Mais, comme le remarquent Frances Fortier et Andrée Mercier dans un article où elles interrogent la vraisemblance dans *Nikolski*⁵⁵, le premier roman de Dickner, le pacte romanesque alors créé soulève tout de même une forme de problématisation de l'autorité narrative⁵⁶. En effet, chez Dickner, la narration laisse au lecteur le soin de recoller les morceaux pour faire sens. Autrement dit, la narration – pourtant omnisciente – ne dit pas tout. Dans *Six degrés de liberté*, cela tient d'abord de la forme même du roman, car la trame narrative est déconstruite : les deux histoires – celle de Lisa et Éric, et celle de Jay – se déroulent en parallèle, au fil de chapitres distincts, et sont indépendantes au plan temporel. Entre décalages et ellipses temporels c'est alors au lecteur de reconstruire la temporalité du récit. Pour Mercier et Fortier, le roman *Nikolski*, en ce qu'il impose au lecteur un travail d'interprétation et ne dénoue pas tous les fils de l'action, évoque des potentialités narratives qui ne se concluront pas, laissant des parts d'ombre sur certains aspects du récit. Ainsi, le premier roman de l'écrivain exigerait un travail d'interprétation ou de décodage, s'affirmant de fait comme une fiction, joueuse et imprédictible. Selon elles, *Nikolski* accepte en cela de « délègue[r] l'autorité narrative au lecteur, voire au récit lui-même, s'assurant livre parmi les livres⁵⁷ ». Le constat, s'il concerne le premier ouvrage de

⁵⁵ Voir Andrée Mercier et Frances Fortier, « La *captatio illusionis* du roman contemporain : Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », *Temps Zéro*, juillet 2014.

⁵⁶ Pour Mercier et Fortier, « [l']autorité d'un texte, dans sa version moderne, est la confiance qu'on peut lui accorder ». Celle-ci aurait partie liée avec la notion de vraisemblance littéraire : l'« autorité narrative est tributaire non pas strictement de la crédibilité ou de la compétence du narrateur, non pas de sa plus ou moins grande présence dans le récit, mais, plus fondamentalement, d'une articulation singulière des codes de vraisemblance, que cette vraisemblance soit *empirique*, c'est-à-dire relative à l'expérience commune, qu'elle soit *diégétique* et relève de la cohérence de l'intrigue, qu'elle soit *générique* et renvoie aux conventions du roman, ou encore qu'elle soit *pragmatique* et tienne à la crédibilité du narrateur et de la situation énonciative ».

⁵⁷ Andrée Mercier et Frances Fortier, *op. cit.*

l'auteur, peut certainement s'étendre à *Six degrés de liberté*, qui à son tour revendique son appartenance au monde du roman en faisant voir, par sa construction même, le « contrat tacite⁵⁸ » qui unit le texte et son lecteur.

Par cette oscillation continuelle entre une trame narrative et l'autre, un sentiment d'attente et de tension – un véritable effet de *suspense*, pour reprendre le mot employé dans *Document 1* – est créé par la lecture, qui devient aussi un travail d'enquête. Le lecteur se retrouve, en effet, à tenter de retracer l'origine du conteneur fantôme Papa Zoulou avec le personnage de Jay. Sur ses traces, il enquête à son tour. Si le lien entre les deux trames narratives est d'abord obscur, il s'éclaircit alors au fil d'indices laissés çà et là par le récit. Pour Andrée Mercier et Frances Fortier, *Nikolski*, s'inscrit parmi « [c]es textes qui racontent, qui usent sans complexe de la dimension fabulatrice⁵⁹ » ; selon elles, la fiction « repose sur un désir de *romanesque*⁶⁰ » chez Dickner. Encore une fois, je reprends leur propos sur *Nikolski* pour parler plutôt de *Six degrés de liberté*, car je constate que l'intrigue y est aussi portée par un véritable élan d'imagination : le voyage de Lisa a quelque chose de la rêverie, de l'aventure extraordinaire. En cela, il apparaît comme étant profondément romanesque.

Francis Langevin définit le « romanesque » comme le « mode exacerbé de présentation des événements, des émotions et des actions dans le récit⁶¹ ». Comme il le souligne, l'adjectif a un caractère souvent péjoratif ; il engage toute une suite d'*a priori* négatifs (frivolité, facilité, etc.). Ce « mode exacerbé » du récit, c'est justement ce que *Document 1* met à mal en s'opposant aux romans à suspense et en choisissant d'élaborer son « intrigue » au fil de digressions. Or le romanesque aurait, selon Langevin, une « valeur littéraire » aujourd'hui renouvelée :

Expression paroxysmique du roman, le romanesque serait au roman ce que la théâtralité est au théâtre, ce que le grandiloquent hollywoodien est au cinéma actuel : une mémoire de forme ou une mémoire du récit (Viart, 2004), un plaisir de la relecture par le jeu (Blanckeman, 2002). Cette renégociation de la valeur littéraire passe par une modification du contrat de lecture : c'est parce qu'il sera reconnu

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.* Je souligne.

⁶¹ Francis Langevin, « Le romanesque dans les fictions contemporaines : présentation », *Temps Zéro*, juillet 2014.

comme une pratique intentionnellement hypertextuelle que le romanesque acquerra sa littérarité.⁶²

Pour Langevin, c'est à travers le concept – genettien – d'hypertextualité que le romanesque acquiert un sens nouveau dans la littérature contemporaine. Autrement dit, le « plaisir » que l'on tire de la lecture d'un texte aux qualités romanesques, c'est celui de la lecture du texte au second degré : il tient de la reconnaissance d'une forme à travers un texte nouveau, une réactualisation. Ce plaisir du romanesque que décrit Langevin, je le retrouve dans le roman de Dickner, dans lequel l'activité herméneutique et le travail de lecture vont de pair avec un goût pour la narrativité et l'aventure. Comme je l'ai évoqué, le lecteur y est engagé dans un travail interprétatif, puisque la lecture y repose sur un constant travail de repérage et de décodage. Aussi l'enchaînement des actions et le sentiment d'attente que le récit cherche à provoquer n'excluent pas, chez Dickner, une lecture exigeante, voire savante et érudite.

Si *Six degrés de liberté* endosse une certaine forme d'aventure, *Document 1* la refuse vigoureusement. Force est de le constater, les deux œuvres à l'étude sont deux avatars différents, voire presque opposés, du genre littéraire protéiforme qu'est le roman : l'un embrasse le romanesque alors que l'autre s'y refuse ; d'un côté, le lecteur détient en partie l'autorité narrative, tandis que de l'autre, il doit accepter d'être malmené par une narration moqueuse. Or, dans les deux cas, la forme s'élabore dans un rapport étroit à une « structure ancienne », pour reprendre encore une fois les mots de Genette. Et tandis qu'il y a refus de cette structure chez Blais, c'est plutôt une distance nostalgique vis-à-vis de la forme passée qui se fait ressentir chez Dickner.

1.4. Réécrire le récit de voyage et le roman de la route : parodie, pastiche et ironie

Jusqu'ici, il a été question des détournements – thématiques, formels et narratifs – opérés par les romans à l'étude vis-à-vis d'un imaginaire du voyage présent partout dans les textes, mais néanmoins sans cesse mis à mal. C'est maintenant aux procédés de reprise et de transformation générique que je m'intéresserai, les romans à l'étude convoquant, chacun à sa

⁶² *Ibid.*

manière, différents genres (ou sous-genres) littéraires, parmi lesquels le récit de voyage (réel ou imaginaire) et le roman de la route.

Dans *Document 1*, la lignée du récit de voyage est clairement revendiquée, les narrateurs choisissant d'investir le genre pourtant devenu désuet, marginal, à leurs yeux. « Plus personne ne publie de récit de voyage de nos jours » (*DI*, p. 62), souligne Jude dès qu'ils ont l'idée de rentabiliser leur voyage en en publiant le récit. Le choix peut dès lors apparaître, pour ces personnages marginaux, comme une manière de se maintenir en dehors de leur temps, à l'écart des conventions sociales et du monde contemporain. Dans le chapitre qui suit, intitulé « Un genre moribond » (*DI*, p. 63), Tess retrace longuement l'histoire du genre, remontant au récit de voyage de conquête militaire, en passant par Pétrarque, pour parvenir à son âge d'or : « *La conquête du Mexique*, de Cortez, et plus tard les relations par Cook, Bougainville et La Pérouse de leurs voyages autour du monde seront de véritables best-sellers » (*DI*, p. 73), rapporte-t-elle. Tess liste plusieurs des grandes œuvres ayant marqué le genre, en en faisant ses prédécesseurs et en multipliant les exemples de ce qu'est, ou de ce que *devrait être* un véritable récit de voyage. Mais si nombre d'exemples canoniques sont nommés, c'est dans une distance vis-à-vis de ces « modèles » qu'elle s'inscrit ; consciente de son caractère dépassé, la narratrice convoque le genre pour mieux en railler ensuite les codes.

À propos du corpus littéraire contemporain, Marie-Hélène Voyer remarque justement que « [l]e récit de voyage se présente [...] comme un texte saturé d'*ironie*, *pastichant* la posture du découvreur et les discours grandiloquents de l'Ailleurs⁶³ ». Comme les procédés évoqués par Voyer le laissent entendre, c'est toujours dans un second degré que se lit le rapport à la littérature viatique dans *Document 1*, la narration multipliant les manières de mettre à distance les « classiques ». Véritables pastiches, certains titres de chapitres imitent ceux des récits de voyages du XVIII^e siècle, comme si leur roman, à l'instar de ces récits d'explorateurs, était ponctué d'aventures et de découvertes : un des chapitres s'intitule « Où l'on verra de quelle manière extraordinaire Tess et Jude firent la connaissance de leur imbécile de voisin » (*DI*, p. 119) ; un autre, « Voyage en Chevrolet Monte Carlo à Sainte-Anne-de-la-Pérade et autres lieux circonvoisins, avec quelques notes sur l'histoire, les mœurs et les coutumes des dits

⁶³ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*, p. 93. Je souligne.

lieux » (*DI*, p. 134). L'effet humoristique produit par ces titres vient du décalage entre le fond et la forme ; les formulations codifiées, ainsi que le langage soutenu – et vieillot – jurent tantôt avec l'évocation de l'imbécilité du voisin, tantôt avec la mention de la voiture Monte Carlo ou de la petite ville de Sainte-Anne-de-la-Pérade, laquelle n'a forcément rien d'exotique pour les personnages. Bref, non seulement deux époques s'entrechoquent, mais la « grandeur » de la tradition de la littérature de voyages entre en contradiction avec la banalité de la situation évoquée ou du lieu traversé.

À travers l'analyse du roman qu'elle propose, Voyer met aussi l'accent sur la manière dont les narrateurs de *Document 1* « exotisent le proche et [...] tiennent à distance le lointain⁶⁴ », alors qu'ils « découvrent » les alentours de la ville de Grand-Mère. Il suffit en effet à Tess et Jude de parcourir quelques kilomètres pour arriver en « territoire inconnu » (*DI*, p. 139) ou pour que leur déplacement soit qualifié de « périple » (*DI*, p. 139). La parole des narrateurs semble là ouvertement ironique ; sans cesse, ils disent une chose de manière à laisser entendre l'inverse. Lors de ces voyages, la narratrice prend plaisir à se moquer de la découverte associée à l'expérience viatique, et notamment à sa dimension anthropologique : Tess et Jude disent, par exemple, aller « voir comment vivent les gens à Sainte-Émilie-de-l'Énergie ou à Saint-Damien » (*DI*, p. 139). Tout lecteur comprend évidemment que les gens ne doivent pas vivre si différemment d'eux, *là-bas*. Dans l'une des nombreuses formes de déhiérarchisation et d'inversion opérées par le roman de François Blais, le proche prend alors ironiquement les allures du lointain ; le banal devient extraordinaire, et le familier, exotique.

Dans sa thèse, David Laporte montre quant à lui, à travers plusieurs exemples de reprise et de transformation, comment *Document 1* se laisse lire comme un avatar *parodique* du genre du roman de la route, en misant sur des procédés tels que l'excès et la distorsion pour en mettre à mal ses conventions⁶⁵. Encore une fois, les narrateurs soulignent la filiation, mais de manière à s'en distancier. Alors qu'ils parviennent à faire quelques virées dans leur région, Tess et Jude disent en effet être devenus de « vrais Jack Kerouac » (*DI*, p. 140), s'inscrivant ici explicitement dans la lignée de cet écrivain qui constitue un véritable mythe – qui est le symbole même du voyage sur les routes de l'Amérique – et dont la seule mention suffit pour convoquer

⁶⁴ *Ibid.*, f. 84.

⁶⁵ David Laporte, *op. cit.*, f. 374.

une foule de clichés et de stéréotypes. Mais là où l'image de la route qui défile à l'infini s'impose, François Blais choisit plutôt de représenter des personnages qui tournent en rond, qui ne cessent de revenir à leur point de départ. Certains passages rappellent néanmoins la tradition du roman de la route, en ce qu'ils reprennent certains des clichés qui y sont associés :

Arrivant en vue de Sainte-Geneviève-de-Batiscan, le but initial de notre expédition, on a décidé qu'on avait pas envie de s'arrêter. On roulait tranquillement, les fenêtres ouvertes, RockDétente dans le tapis, c'était un hostie de beau moment. On a traversé la rivière Batiscan au son de *Dust in the wind* [...]. (DI, p. 135)

La scène du *roadtrip* décrite, de même que la référence à la mythique chanson américaine – laquelle peut créer l'impression d'une *soundtrack* –, ouvre alors à des images figées, à des scénarios connus des lecteurs parce que maintes fois représentés, dans la tradition littéraire contemporaine, mais aussi évidemment au cinéma. Ici encore, il y a intrusion du quotidien dans un imaginaire « mythique ». La simple mention de la radio québécoise RockDétente vient faire tache, car cette référence culturelle locale évoque le connu et le populaire et le kitsch ; la référence au *commun* vient ancrer la scène dans un *ici*, moins séduisant que simplement ordinaire.

Tandis que, dans *Document 1*, parodie et pastiche apparaissent comme des procédés formels permettant d'exhiber les emprunts pour mieux mettre à mal le passé littéraire, dans *Six degrés de liberté* la mémoire générique apparaît davantage en filigrane, comme quelque chose à rechercher, à décrypter à travers la lecture. Bien que l'espace de la route soit à peu près absent du roman de Dickner, la lignée du roman de la route y est évoquée, via un clin d'œil à son imaginaire. Quand le conteneur dans lequel a voyagé Lisa est enfin découvert, c'est par une comparaison avec la mythique voiture Westfalia, symbole par excellence de la route américaine, qu'est décrite l'allure de son intérieur : « Voilà trois semaines que l'on a retrouvé Papa Zoulou, totalement par hasard, dans une zone industrielle d'Athènes. [...] Les ouvriers ont eu une drôle de surprise en ouvrant les portes : cette boîte était meublée comme un Westfalia ! » Car le voyage insolite de Lisa rappelle parfois le genre routier, et plus précisément son pendant québécois. Dans un chapitre de livre consacré à *Six degrés de liberté*, Stefania Cubbedu-Proux propose une lecture qui fait entrer le texte dans une filiation directe avec *Nikolski* – le roman ayant été lu par beaucoup de critiques comme un représentant du roman de

la route⁶⁶ –, mais aussi avec *Volkswagen blues* de Jacques Poulin, véritable figure de proue du *roadnovel* québécois. Cubbedu-Proux y réfléchit au motif de la traversée de l'espace, qui lui apparaît comme une constante du roman québécois, et perçoit, « du Volkswagen au conteneur, [...] une filiation qui va dans le sens d'une réactualisation, mais qui obéit aussi à une volonté d'approfondir les thèmes présents dans la littérature québécoise⁶⁷ ». Certaines thématiques sont en effet reprises dans le roman de Dickner (la traversée de l'espace, le rapport au continent américain, la symbolique du moyen de transport, etc.), marquant la filiation avec le roman de la route. Je conçois pourtant moins le rapport qu'entretient *Six degrés de liberté* à la tradition littéraire québécoise comme une volonté d'« approfondir » des thèmes, que comme une manière de s'en emparer pour en jouer.

Dickner s'attache, en effet, à représenter un voyage qui inverse les clichés : si la traversée de l'espace signifie faire face à l'Ailleurs, Lisa voyage plutôt enfermée, sans possibilité de regarder à l'extérieur ; alors que le voyage est souvent synonyme de quête identitaire, son expérience n'est même pas racontée et ne donne pas lieu à l'exploration de la psychologie des personnages dans le roman. Au contraire, s'il y a une « quête identitaire » dans *Six degrés de liberté*, c'est en amont du voyage qu'elle se joue. D'un côté, la maladie du père de Lisa donne lieu à des passages sur le legs et sur l'héritage familial. De l'autre, le personnage de Jay semble évoluer à travers son enquête : celle qui ne s'attachait à aucun lieu prendra finalement la décision d'acheter le bloc appartement qu'elle habite, mettant fin à sa peur de s'ancrer, de s'immobiliser. À travers ces déplacements et ces inversions, le texte de Dickner joue sur la distance entre le voyage de Lisa et les voyages sur le continent américain tels que représentés dans *Volkswagen blues*, ou même dans *Nikolski*.

Mais moins moqueur que simplement joueur, le rapport distancié à la littérature viatique laisse entrevoir, chez Dickner, une forme de *nostalgie*. Le regard vers l'arrière, s'il est certes

⁶⁶ Voir Jimmy Thibeault, « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *@nalyse*, vol. 6, n° 1, 2011 ; Jeanette den Toonder, « Lieux de rencontre et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 13-29 ; Candide Proulx, « La représentation de l'espace contemporain et le statut de l'écrit dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009 [2017], 102 f. ; Genevieve Cousineau, « L'espace/temps dans *Nikolski*: Une écriture de l'identité », Mémoire de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, 104 f.

⁶⁷ Stefania Cubbedu-Proux, « Compas, réseaux informatiques, livres et conteneurs : instruments de voyage ou jalons d'une aventure littéraire? », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? : formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 314.

ludique, exprime aussi un certain attachement au passé littéraire, mais aussi historique, c'est-à-dire le temps où le voyage était encore possible. Si la tradition du récit de voyage apparaît dans *Six degrés de liberté*, c'est d'abord à travers des images et des clichés s'y rattachant. En effet, bien que l'expérience viatique ne soit jamais racontée dans le roman, plusieurs des *topoi* issus de l'imaginaire des grandes explorations apparaissent néanmoins çà et là, notamment par le biais du personnage de Lisa qui – on l'a vu – rêve d'explorations et d'aventures. Aussi le plan d'aménagement du conteneur devient-il, pour Lisa, un tremplin vers la rêverie :

Ce plan n'indique pas tout : il laisse une large part à l'imagination, que Lisa meuble volontiers avec des détails moelleux et baroques, des coussins à pompons, un samovar, une peau d'ours polaire, voire un de ces fauteuils capitonnés où les grands explorateurs de l'ère victorienne prenaient la pose, la barbe drue et l'œil vif, avant d'aller britanniquement périr au cœur des glaces de l'Arctique. (*SDL*, p. 250)

La jeune fille comble les vides de son plan par des objets insolites, des curiosités et des richesses qui évoquent l'Ailleurs, dans une forme d'excès et de luxure. Au fil de la description, la narration *fait image*, comme si les détails imaginés par Lisa se fixaient sur une surface, s'incarnant à même une photographie d'époque. Un sentiment de nostalgie se dégage du passage, alors que Lisa semble regretter les grandes expéditions d'autrefois, empreintes d'aventures et de péril.

Lorsque Lisa deviendra finalement « exploratrice » à son tour, sa réalité apparaîtra beaucoup plus prosaïque. Son départ en conteneur, par exemple, ne tient qu'à une liste de tâches techniques à effectuer :

Elle retourne s'asseoir devant l'ordinateur et révise la liste des trucs à faire avant le départ. Il reste encore à effacer les traces de son passage dans les bases de données, à accéder aux routeurs du navire afin d'utiliser le réseau une fois au large (He₂ travaille déjà sur le dossier) et à écouter la radio VHF pour savoir à quelle heure le chargement sera terminé. Elle pourra ensuite s'atteler aux tâches à moyen terme : planifier son transfert à Caucedo, étudier l'horaire des départs en direction du Panama, remplir et envoyer la paperasse aux autorités portuaires, aux transporteurs et aux douanes. Voyage au centre de la bureaucratie. (*SDL*, p. 298-299)

L'emprunt syntaxique de la dernière phrase de l'extrait met en lumière le déplacement qui est opéré par le passage : à travers la reprise et la transformation du célèbre titre de Jules Verne, *Voyage au centre de la terre*, qui passe du prodigieux à l'ordinaire (la bureaucratie évoquant la lourdeur de la vie courante), le voyage étonnant, presque fabuleux, de Lisa apparaît assommant, ennuyeux. Aussi Dickner refuse-t-il, à sa manière, de faire de l'expérience viatique quelque

chose de trop « grandiloquent », pour reprendre le mot employé par Marie-Hélène Voyer. Mais bien que le voyage ne soit plus ce qu'il était auparavant, il reste présenté, pour le personnage de Lisa du moins, comme le *souvenir* de quelque chose de grand, de beau. En cela, le roman de Dickner ne congédie pas tout à fait, à la manière de *Document 1*, le caractère grandiose ou formidable du voyage.

C'est notamment le rapport à l'œuvre de Jules Verne, entrevu dans l'emprunt syntaxique du passage ci-haut, qui confère à l'entreprise de Lisa un caractère formidable. Dans un article intitulé « L'Emprunteur emprunté : réécrire les *Voyages extraordinaires* à l'ère du projet Gutenberg », Mélodie Simard-Houde met en lumière les différentes incarnations de l'intertexte vernien dans *Six degrés de liberté*, lequel est revendiqué, mais néanmoins diffracté dans différentes dimensions du récit. L'œuvre de Jules Verne apparaît d'abord dans l'histoire, entre les mains d'un personnage. Jay, qui a auparavant trouvé dans les ordures un exemplaire des *Œuvres complètes* de Verne, peine à en terminer la lecture :

voilà trois semaines qu'elle tente chaque soir d'aimer Jules Verne, et que chaque soir le bouquin lui tombe des mains. Elle a pataugé à travers *Cinq semaines en ballon* et *Voyage au centre de la Terre*, et la voilà maintenant embourbée dans *De la Terre à la Lune* avec l'impression persistante qu'elle n'arrivera pas vivante jusqu'à *Vingt mille lieues sous les mers*. (SDL, p. 52)

Comme le fait remarquer Simard-Houde, « [l]a médiation du personnage [...] nuance l'appropriation dicknérienne en la teintant d'emblée d'une pointe humoristique⁶⁸ ». Autrement dit, c'est sous le signe d'une distance joueuse que le roman de Dickner revendique sa filiation à l'œuvre de Jules Verne. Tel un indice à déchiffrer pour le lecteur, la mention de l'œuvre vernienne ouvre alors à des sens possibles, car l'intertexte se fait ressentir à différents niveaux de l'intrigue. S'il ne voyage pas sous l'eau, le conteneur dans lequel Lisa traversera les océans, véritable nœud du récit, rappelle le Nautilus de *Vingt mille lieues sous les mers*. Aussi Simard-Houde constate-t-elle que, sur le plan diégétique, *Six degrés de liberté* « rejou[e] la trame du "voyage extraordinaire" dans un univers contemporain⁶⁹ ». L'emprunt est aussi générique, puisque Dickner, à la manière de Verne, « ne fait pas de la science-fiction à proprement parler,

⁶⁸ Mélodie Simard-Houde, « L'Emprunteur emprunté : réécrire les *Voyages extraordinaires* à l'ère du projet Gutenberg », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIXe siècle au Steampunk*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2019, p. 221.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 222.

mais il en produit un simulacre ou un dérivé réaliste, en semant, dans ses récits, les traces de cette filiation générique en quelque sorte détournée⁷⁰ ». En m’inspirant de cette dernière remarque de Simard-Houde, j’élargirai l’analyse pour montrer que Dickner raconte, avec *Six degrés de liberté*, un *voyage imaginaire réaliste*. Le voyage de Lisa, bien que rendu réaliste par la documentation mise en scène dans le roman, ainsi que par le vocabulaire technique employé, reste fantaisiste ; si le voyage est crédible, le roman ne cache pas pour autant qu’il est inventé, qu’il s’agit d’un voyage de fiction. C’est donc dans une constante tension entre imagination et réel, de même qu’entre ordinaire et extraordinaire que semble s’incarner l’emprunt au récit de voyage chez Dickner. Après tout, le voyage de Lisa fait d’elle une véritable pionnière. En cela, il reste l’incarnation d’une forme d’aventure *extraordinaire*, pour à mon tour reprendre « l’adjectif vernien par excellence⁷¹ », comme le dit Simard-Houde.

Dans *Document 1* comme dans *Six degrés de liberté*, la généricité des textes s’élabore en partie à travers l’appropriation d’un passé littéraire, mais ce toujours dans le *détour*, ou dans le *jeu*. Çà et là, les romans en question laissent transparaître une intention *parodique*, à travers nombre de déplacements et d’inversions, de manière à déjouer les attentes du lecteur vis-à-vis d’une littérature du voyage codifiée, *attendue*. Pour Genette, la parodie et le pastiche littéraires ne constituent non pas des procédés scripturaux ou des effets de lecture, mais des catégories de « pratiques hypertextuelles⁷² ». Or, dans les romans à l’étude, la parodie et le pastiche participent, à mon sens, d’un effet plus structurant, que je nommerai, d’après Philippe Hamon, l’« effet d’ironie⁷³ ». Dans son ouvrage *L’ironie littéraire : essai sur les formes de l’écriture oblique*, Philippe Hamon s’intéresse à l’ironie littéraire, qu’il décrit notamment comme une « posture d’énonciation dédoublée⁷⁴ ». Comme il le souligne au tout début de son ouvrage, ironiser ne signifie pas seulement dire une chose pour signifier son contraire. Aussi Hamon s’oppose-t-il à une définition restreinte de l’ironie :

⁷⁰ *Ibid.*, p. 224.

⁷¹ *Ibid.*, p. 222.

⁷² Dans les chapitres III à VII de son ouvrage, Genette nomme et classe les différentes pratiques hypertextuelles qu’il développera ensuite, parmi lesquelles figurent la parodie et le pastiche. Genette établit une distinction entre les deux pratiques, la parodie engageant une relation de transformation avec le texte, le pastiche, une relation d’imitation. Ces deux formes se rapprochent néanmoins, en ce qu’elles ont en commun de participer de ce que Genette nomme le « régime *ludique* de l’hypertexte », lequel « vise une sorte de pur amusement ou exercice distractif, sans intention agressive ou moqueuse » (p. 43). Voir Gérard Genette, *op. cit.*, p. 19-48.

⁷³ Philippe Hamon, *L’ironie littéraire : essai sur les formes de l’écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1996, p. 12.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 151.

l'inconvénient des théories étroites du « contraire », c'est qu'elles entraînent avec elles une conception, également étroite, lexicale, de l'ironie : innombrables sont les effets d'ironie qui ne jouent pas uniquement sur un seul « mot » à inverser. Il s'agit, dans l'ironie, plus souvent, soit d'inverser ou de permuter des *rappports*, soit de qualifier ou de disqualifier globalement des mondes et des structures d'argumentation ou de raisonnements, plutôt que de prendre simplement le contraire d'un mot⁷⁵.

Tel que l'explique Hamon, l'ironie n'est pas seulement une manière détournée de dire quelque chose, elle permet de mettre à distance des idées, des normes, des structures de pensée. L'ironie littéraire est donc davantage qu'une moquerie, elle produit un message plus complexe, permettant de critiquer certains discours ou certaines formes.

S'inspirant des travaux sur l'ironie des linguistes Sperber et Wilson⁷⁶, Hamon rend compte, dans son ouvrage, d'une forme d'ironie textuelle qu'il nomme l'« ironie des formes littéraires ». Selon Sperber et Wilson, l'énoncé ironique rappelle toujours, à la manière d'un écho, un énoncé antérieur. Pour eux, ironiser consiste donc toujours à « répéter » quelque chose pour s'en distancier, que ce soit un propos antérieur, ou plus vaguement une attente, une norme. Si leur théorie a été critiquée, celle-ci ne parvenant pas à circonscrire toutes les possibilités de l'ironie, Hamon s'y intéresse néanmoins puisqu'il remarque une forme d'ironie littéraire qui s'attache justement à reprendre des structures anciennes pour les « disqualifier » :

L'hypothèse de Sperber et Wilson que toute ironie serait la « mention » (par « écho », ou « mimèse », ou « parodie », ou « pastiche », ou « réécriture », ou « inversion », ou « contraire ») d'un autre texte me paraît [...] très largement fondée, et notamment en ce qui concerne l'ironie des formes littéraires. Ceux-ci, différés et écrits, ont impérativement besoin d'un contexte de substitution, d'un contexte « vicair », et qui soit relativement stable, pour assurer l'effet d'ironie : « classiques », clichés, stéréotypes divers, mythes connus, « tiennent lieu » du référent absent, et permettent, surtout, d'incarner sur la scène du texte, les normes et les canons (esthétiques, moraux, etc.) dont ils sont les supports et qui serviront de modèles ou de repoussoirs, de « gardiens de la loi » nécessaires à la saisie de l'ironie⁷⁷.

Sans reprendre explicitement l'image genettienne, Hamon semble tracer un parallèle entre la théorie de l'ironie comme écho et le palimpseste littéraire. C'est alors l'existence d'une « norme » ou d'un « canon » littéraire qui assure l'effet d'ironie. Un texte, comprend-on, peut

⁷⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁶ Voir Deirdre Wilson et Dan Sperber, « On verbal irony », *Lingua*, vol. 87, n° 1, 1992, p. 53-76.

⁷⁷ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 152.

dire une chose tout en la disqualifiant ; il peut reprendre une œuvre ancienne tout en s'en éloignant, quelle que soit la forme de cette distanciation (parodie, pastiche, inversion, etc.).

À l'instar d'Hamon, je considère que les clichés ou les codes littéraires peuvent constituer l'ancrage à partir desquels se mettre à distance, permettant alors de jouer sur des contradictions ou sur des sens en opposition – et donc d'*ironiser*. Dans les œuvres à l'étude, les genres littéraires du récit de voyage et du roman de la route, me semble-t-il, incarnent « la norme » et sont le « support qui sert de modèle ou de repoussoir » aux voyages représentés, pour reprendre les mots de Philippe Hamon. À travers cette ironie formelle, c'est l'idée même du voyage qui se voit déclassée. Par déplacements et inversions, les romans de Blais et de Dickner semblent se plaire à rendre l'expérience viatique ironique. À notre époque, nous disent les romans à l'étude, le voyage ne peut se vivre qu'au deuxième degré ; nous ne pouvons voyager qu'à *la manière de* ou *contre* quelque chose, dans un rapport étroit à ce qui nous précède.

1.5. La « fin des voyages » : un nouveau *topos* ?

Si les déplacements représentés dans *Document 1* et *Six degrés de liberté* deviennent ironiques, c'est aussi en partie parce que le voyage et le monde contemporain y sont présentés comme des réalités antagoniques. Aussi les textes réitèrent-ils cette idée de « fin des voyages », en insistant tantôt sur l'impossibilité de l'expérience viatique, tantôt sur sa vacuité et son caractère dépassé. Voyager aujourd'hui, disent les romans à l'étude, serait forcément paradoxal et contradictoire. Mais cette « fin des voyages », à mon avis, apparaît moins comme une nouvelle réalité que comme une nouvelle *norme*. Autrement dit, *Document 1* et *Six degrés de liberté* semblent présenter la « fin des voyages » comme une idée déjà entrée dans le discours commun, et même comme un nouveau cliché dont on peut à son tour se jouer.

Dans le roman de Dickner, l'exploration et le voyage constituent des souvenirs d'une époque antérieure, comme si le monde contemporain ne permettait plus d'entreprises dignes des récits de voyage d'autrefois. Aussi Lisa affirme-t-elle que l'« [o]n vit une époque de cul où toutes les inventions extraordinaires finissent par devenir insignifiantes » (*SDL*, p. 215-216), plaçant l'aujourd'hui du côté de la banalité. Car cette « fin des voyages », elle va aussi de pair

avec une mort de l'exotisme, une idée que l'on a déjà évoquée, notamment à travers les propos de Thangam Ravindranathan. Dans son ouvrage *Le Sens des Autres*, l'anthropologue Marc Augé soutient même que « la mort de l'exotisme est la caractéristique essentielle de notre actualité⁷⁸ », faisant de ce discours sur l'impossibilité de la découverte le fondement même de notre époque, de l'espace-temps dans lequel nous vivons. Un passage de *Six degrés de liberté* racontant brièvement le quotidien de Lisa dans son conteneur semble mettre de l'avant cette « mort », alors que l'Ailleurs se retrouve condensé à même les activités que cette dernière pratique pour passer le temps :

Après une phase intensive de cuisine thaïe, elle a essayé le yoga, récuré les surfaces et fait dix fois l'inventaire des ressources. La semaine dernière, elle s'est octroyé un verre de rhum – et yo ho ho – qu'elle est aussitôt allée vomir, à moitié verte, dans la toilette sèche.

Entre cuisine thaïe et yoga, Lisa expérimente un Ailleurs devenu quotidien depuis son conteneur. C'est que ces pratiques importées – les protagonistes proviennent tous du Québec – sont devenues *normales* aujourd'hui (la cuisine thaïe et le rhum, s'ils sont toujours des saveurs « exotiques », n'en sont pas pour autant des choses inconnues, et le yoga est un passe-temps parmi les plus populaires).

Comme on l'a vu, pour le personnage de Lisa, le monde contemporain semble fermé à l'aventure. Cette « fermeture » est imagée dans un court passage du roman, alors que Lisa, depuis la chambre d'hôpital de son père malade, regarde à l'extérieur et voit un paysage figé : « De l'autre côté du verre, on voit la route 132, la poudrerie et la ligne sombre que trace le fleuve. Aucun navire en vue, la Voie maritime du Saint-Laurent est gelée dur, fermée jusqu'au mois de mars. » (*SDL*, p. 222) Le regard de Lisa se pose sur l'une des routes mythiques du Québec, la route 132, laquelle longe le fleuve jusqu'en Gaspésie. Alors que la route et le fleuve, deux figures du mouvement, sont ici paralysées par l'hiver, c'est d'abord la situation même de Lisa qui est évoquée : la jeune fille se retrouve physiquement immobilisée, aux côtés d'un père malade qui peine à se souvenir d'elle. Mais le passage, à un autre niveau, met aussi en images cette « fin des voyages », puisque devant ce paysage, « Lisa se demande où ses aïeux bâtisseurs de navires ont fini leurs jours » (*SDL*, p. 222). À travers une filiation rompue, le texte met alors en relief la cassure entre l'*avant* des « aïeux », l'*aujourd'hui* de son père et elle. Bien que ce

⁷⁸ Marc Augé, *Le sens des autres : actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994, p. 10.

dernier ait hérité des outils de ses ancêtres – ceux-là mêmes qu’il passera à sa fille – il n’aura pas été bâtisseur de navires, mais rénovateur de maisons. Du navire, figure de la traversée, à la maison, figure de l’immobilité, le passage des générations semble aller de pair avec un mouvement de sédentarisation, une transformation qui fait certainement signe vers cette idée d’une « fin des voyages ».

L’évocation de l’histoire familiale du personnage de Jay fait écho à cette scène, en ce qu’elle met aussi l’accent sur le passage entre l’ancien et le nouveau, de même que sur une opposition entre mobilité et immobilité. Celle qui, comme Lisa, dit lutter contre une forme de claustrophobie travaille ironiquement dans un bureau surnommé « l’Enclave ». Depuis son environnement de travail isolé, Jay réactualise pourtant des enseignements de son grand-père navigateur. Elle compare son emploi à la « triangulation » – le terme est emprunté aux domaines de la géodésie et de la topographie –, qui décrit aussi un procédé utilisé en navigation pour cartographier et pour retrouver son chemin en mer :

Lorsqu’il lui faut décrire son boulot, Jay n’utilise jamais la nomenclature officielle de sa description de tâches. Elle dit simplement *triangler*.

Elle a appris ce verbe de son navigateur de grand-père. Ce nostalgique parlait sans cesse du bon vieux temps, avant l’invention du LORAN et du GPS, lorsqu’on prenait la mer avec des cartes en vrai papier qui déchire, avec des sextants et des compas à pointes sèches. Il avait enseigné à Jay, en dessinant directement sur le bois usé de la table de la cuisine, comment déterminer sa position dans l’espace en mesurant l’angle entre deux objets connus. La triangulation était bien davantage qu’un jeu d’optique et de mathématique : il s’agissait d’un geste crucial pour revenir vivant au port – mais Jay soupçonnait que la leçon de son grand-père avait une portée métaphorique. (*SDL*, p. 62)

Dans cet extrait, la focalisation sur Jay devient l’occasion de faire entendre une voix du passé. La narration fait cohabiter la parole du personnage et celle de son grand-père, car on comprend que les expressions alors employées (« bon vieux temps » et « cartes en vrai papier ») ne sont pas celles de Jay. Entendues à travers sa voix, elles apparaissent décalées, mises à distance. En cela, elles illustrent non seulement la nostalgie du grand-père, mais marquent aussi la fissure entre un avant et un après. Or ces deux générations convergent à travers la « métaphore » que constitue, pour Jay, la triangulation. À la manière de son grand-père, Jay « triangule » : non seulement elle tente de survivre à l’« ennui » que lui inflige son emploi, mais elle paraît chercher à se situer dans le monde. Car si le rapport à l’espace semble créer des ruptures dans

les filiations familiales, la frontière entre les temporalités n'est jamais tout à fait étanche chez Dickner ; toujours, le présent semble contaminé par les idées, objets, souvenirs du passé. Ainsi, par les réactualisations qu'en font les personnages, la *mémoire* du voyage reste toujours présente et vivante.

Chez François Blais, c'est plutôt le ridicule du voyage qui est mis de l'avant. Dans son analyse du rapport à l'espace dans *Document 1*, Marie-Hélène Voyer en vient à la conclusion que « le voyage [y] est supplanté par la mise en scène de différentes formes de l'errance⁷⁹ » puisque « le sujet contemporain est tiraillé entre l'injonction du déplacement, la crainte du franchissement et la volonté, malgré tout, de raconter, à sa manière, l'exploration d'un territoire saturé de signes⁸⁰ ». L'insistance sur la banalité du territoire, le refus de l'exotisme, de même que la réticence des personnages à franchir des frontières apparaissent, dans le cadre de sa thèse, comme des symptômes du « rapport malaisé⁸¹ » des personnages à l'espace. Si Tess et Jude ont certainement un rapport conflictuel au territoire, tous ces aspects m'apparaissent aussi comme des marques d'un jeu que le texte instaure avec son lecteur. Car autant les clichés sur le voyage que les lieux communs sur l'impossibilité du voyage sont convoqués par les narrateurs-personnages. Dans le chapitre de *Document 1* sur le récit de voyage, Tess, pour justifier le déclin du genre littéraire, met l'accent sur le caractère aberrant du voyage de nos jours. Comme on l'a vu, elle y nomme les avatars les plus célèbres du genre et elle termine sa longue énumération au XX^e siècle, faisant coïncider la fin du récit de voyage avec l'avènement de l'époque contemporaine :

Parmi les plus connus, mentionnons le *Voyage sentimental en France et en Italie*, de Laurence Sterne ; le *Voyage en Hollande*, de Diderot ; l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, de Chateaubriand ; *Mémoires d'un touriste*, de Stendhal ; *Par les grèves et les champs*, de Flaubert et Maxime du Camp, ainsi que le célèbre *La démocratie en Amérique* de Tocqueville. Il y a eu encore quelques réussites éclatantes dans la première moitié du XX^e siècle (*Tristes tropiques*, de Lévi-Strauss), mais le genre déclina rapidement par la suite. Aujourd'hui, tout le monde peut aller partout ou, à défaut, tout le monde peut mémériser ce qui se trame à Rio de Janeiro ou à Fort Myers, et chacun peut savoir, pourvu que ça l'intéresse, que Jason Parrish Casebier, domicilié au 2219, Florence Boulevard, à Omaha (Nebraska) a été condamné pour « rape felony » le 25 novembre 1995. (*DI*, p. 63-64)

⁷⁹ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.* p. 98.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁸¹ *Ibid.*, p. 369.

La narratrice reprend ici un discours sur l'impression d'un rétrécissement de la planète (« tout le monde peut aller partout ») ainsi que sur la facilité – et la vacuité – du voyage à l'ère de la mondialisation et des réseaux numériques. Si Tess énumère d'abord une série de grandes œuvres de la littérature viatique, il y a quelque chose d'ironique dans le passage : elle inscrit *Tristes tropiques* parmi les plus grandes réussites du genre, alors que l'ethnographe Claude Lévi-Strauss, dans le récit de ses voyages, refuse l'exotisme et l'aventure. Il y déclare lui-même cette « fin des voyages » à laquelle on ne cesse de revenir.

C'est que la narratrice semble jongler avec cette idée, tout comme elle se joue de l'idée du voyage. Si Tess met en relief, dans cet extrait, ce qui apparaît comme une « nouvelle » expérience de l'espace et du voyage aujourd'hui, elle s'inscrit aussi dans une tendance à la distanciation avec ces nouveaux discours. En effet, l'emploi du verbe familier « mémérer » laisse entrevoir son ton moqueur, en ce qu'il détonne dans le ton explicatif et relativement neutre du reste du passage. Et quand Tess mentionne un certain Jason Parrish Casebier qui aurait été condamné pour « rape felony », il y a aussi rupture avec le début du chapitre. C'est alors le contenu qui contraste avec ce qui est dit dans le reste du passage ; après son exposé sur la « grande » littérature viatique, le soudain retour aux crimes sexuels perpétrés sur le continent américain étonne. Tess fait alors écho à un chapitre précédent du roman, dans lequel elle raconte comment elle et Jude « voyagent » parfois sur Internet à travers une plateforme bien particulière : « Une façon amusante et instructive de découvrir l'Amérique consiste à parcourir le site Family Watch Dog (www.familywatchdog.us), un service permettant aux citoyens américains de savoir s'ils ont dans leur voisinage des personnes ayant déjà été condamnées pour des crimes sexuels » (*DI*, p. 14), dit Tess pour ouvrir son chapitre sur le « [v]oyage à dos de souris » (*DI*, p. 14). Parce qu'elle l'emploie pour voyager, Tess détourne l'usage du site web en question, mettant en relief quelque chose d'absurde dans cette possibilité d'obtenir des détails aussi précis sur des gens pourtant éloignés. Par là, l'adéquation entre le lointain et l'inconnu est certainement mise à mal ; la distance, souligne indirectement Tess, ne rime plus avec le mystère et l'inaccessibilité.

À travers les voyages qu'ils mettent en scène, les romans *Document 1* et *Six degrés de liberté* se montrent donc conscients de cette soi-disant mort de l'exotisme et du voyage, et ils s'en amusent. Chez Blais comme chez Dickner, la « fin des voyages » se constitue non

seulement en motif romanesque, mais s'érige aussi en véritable *topos* littéraire, en ce qu'elle semble en partie traitée comme un lieu commun, comme une thématique attendue. Tout comme ils usent de genres littéraires codifiés pour les subvertir, ces romans se jouent des attentes des lecteurs en problématisant l'idée d'un territoire où l'expérience viatique serait vide et vaine. C'est que cette « fin des voyages » semble répondre à ce qui apparaît aujourd'hui comme un « nouveau » rapport à l'espace : la mort de la découverte, l'uniformisation du territoire, l'impression d'un rétrécissement de la planète ou la « virtualisation » de l'espace sont tout autant de mythes liés à cette soi-disant impossibilité du voyage à l'époque contemporaine.

CHAPITRE 2 : « EN FINIR AVEC LA GÉOGRAPHIE »

« *Ce ne sont pas de nouveaux continents qu'il faut à la terre, mais de nouveaux hommes !* »

Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*⁸².

Pour Marc Augé, l'expérience de l'espace et la perception du territoire riment aujourd'hui avec l'impression d'un « rétrécissement de la planète⁸³ ». « Nous sommes à l'ère des changements d'échelle, au regard de la conquête spatiale, bien sûr, mais aussi sur terre : les moyens de transport rapides mettent n'importe quelle capitale à quelques heures au plus de n'importe quelle autre⁸⁴ », soutient-t-il, mettant l'accent sur la rapidité des déplacements contemporains, ainsi que sur l'« interconnectivité » du monde. La « nouveauté » dans le rapport à l'espace, pour l'anthropologue, relève du fait que la surface terrestre est aujourd'hui accessible et facilement navigable, comme si les distances devenaient moindres. À l'époque contemporaine, selon Augé, « l'unité de l'espace terrestre devient pensable⁸⁵ ». Autrement dit, la géographie n'est plus forcément envisageable à travers ses divisions et ses frontières, puisque le monde peut être conçu comme un tout. La terre, peut-on penser, serait plus uniforme que diversifiée. Ce nouveau paradigme spatial va aussi de pair avec l'émergence de technologies, tels que les logiciels cartographiques, lesquels permettent de connaître et de répertorier l'espace, de manière à ne laisser, sur les cartes, que très peu de zones d'ombre.

Dans la fiction contemporaine, ce rapport à l'espace ne semble pourtant pas se traduire, chez les sujets ou les personnages représentés, en un sentiment de stabilité ou de sécurité. Au contraire, la connaissance précise et quasi exhaustive du territoire ébranle les certitudes et met en doute des structures spatiales autrefois conçues comme immuables. En ce sens, Élisabeth Nardout-Lafarge remarque, dans son article cité plus haut, « une instabilité des lieux évoqués, sensible dans les troubles de leur perception, dans les appropriations singulières dont ils font

⁸² Jules Verne, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870, p. 141.

⁸³ Marc Augé, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, p. 44.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*, p. 48.

l'objet, comme aussi dans les reconfigurations imaginaires de leurs tracés⁸⁶ ». La thèse de doctorat de Marie-Hélène Voyer rend compte d'un rapport à l'espace semblable : pour elle, dans la littérature contemporaine, « le sujet se voit en effet contraint d'user de ruses et de stratégies inventives, voire transgressives pour mettre en forme le chaos et transcender le caractère inhabitable de l'espace qu'il habite.⁸⁷ » C'est un sentiment d'incertitude et d'instabilité vis-à-vis de l'espace qui se dégagerait des textes littéraires contemporains ; les personnages y apparaîtraient forcément dépossédés des lieux qu'ils habitent. Ce rapport conflictuel ou malaisé à l'espace est intrinsèquement lié à la narration des récits, qui met en scène le lieu. Pour Fernando Lambert, « l'espace prend [...] tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir, soit le regard du narrateur, soit celui d'un personnage⁸⁸ ». En effet, comme le soutient aussi Nardout-Lafarge, l'étude de l'espace dans le texte est indissociable de sa structure ou de sa dimension formelle :

Le lieu, en effet, n'existe pas en lui-même, il est vu, médié et défini par des narrateurs-percepteurs à propos desquels se posent toutes les questions de fiabilité et d'autorité narratives. Sont ainsi pris en compte les différentes focalisations, les types de descriptions (panoptique, panoramique ou ambulatoire et leurs variantes), les diverses formes d'encadrement, les principaux *topoi* (*locus amoenus* et les multiples interprétations ou renversements auxquels il se prête), et les principaux dispositifs (personnage-descripteur dans toutes ses modalités)⁸⁹.

Le lieu, comprend-on, n'est pas seulement un cadre servant de toile de fond à l'action romanesque : thématiqué et problématisé dans les œuvres, il devient un véritable enjeu narratif et formel du récit.

Les figures et les configurations spatiales récurrentes que Voyer dégage de son corpus de thèse font signe vers ces questionnements sur l'espace qui seraient caractéristiques de notre époque. Voyer rend compte d'« une configuration spatiale rendue incertaine par les lacunes, brouillages ou excès de la toponymie et de la topographie⁹⁰. » L'espace semble apparaître, dans les récits contemporains, tantôt insuffisant, tantôt surchargé. Si la connaissance du territoire produit un excès d'informations, créant un effet de surabondance, elle en épuise aussi les possibilités, et ce d'une manière qui fait écho à ce « rétrécissement de la planète » dont parle

⁸⁶ Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*

⁸⁷ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*, p. 400.

⁸⁸ Fernando Lambert, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 115.

⁸⁹ Elisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*

⁹⁰ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*, p. 378.

Augé. En cela, selon Voyer, les textes « attestent d'un mouvement plus général de "réévaluation" des configurations géographiques consensuelles caractéristique de l'époque contemporaine⁹¹. » Voyer ajoute que les « localisations singulières⁹² » représentées dans les romans « agiraient peut-être comme des traces de cette "crise du territoire"⁹³ ». C'est que les représentations de l'espace dans la littérature contemporaine créent parfois l'image d'un territoire « en crise », comme le souligne Clément Lévy dans une thèse qu'il consacre à cette idée :

La surabondance d'espace comme sa trop grande étroitesse, sa diversité excessive ou au contraire l'indifférence du narrateur laissant dans l'indistinction des régions pourtant très diverses perturbent le territoire et le placent dans une situation critique et problématique : on peine à reconnaître dans sa représentation le réel référentiel, et elle se distingue de représentations plus couramment rencontrées des mêmes territoires dans des textes littéraires antérieurs⁹⁴.

Ici encore, on retrouve le caractère paradoxal de l'espace contemporain, qui serait à la fois excès et manque. Tel que le souligne Lévy, cette impression d'un territoire perturbé tient notamment du rapport entre la réalité et sa représentation ; c'est dans le décalage avec la réalité, mais aussi avec les représentations courantes d'un lieu, que se percevrait cette « crise du territoire ».

Prenant appui sur ces discours – sur un « nouveau » rapport à l'espace, sur une « crise du territoire », etc. – je m'intéresserai à la représentation des lieux dans les romans à l'étude, de manière à mettre de l'avant les écarts et les convergences avec le réel et ses représentations traditionnelles. On l'a vu, à travers les « voyages » qu'ils dessinent, les romans à l'étude fictionnalisent un vaste territoire : l'Amérique, chez Blais ; le monde, chez Dickner. Mais dans *Six degrés de liberté* et *Document 1*, le « réel référentiel » qui est mis en scène, c'est aussi celui du territoire québécois : non seulement est-il le lieu d'origine des personnages, mais ceux-ci le traversent, le perçoivent et en décrivent des parcelles tout au long du récit. Aussi ce chapitre portera-t-il autant sur la représentation d'espaces lointains et étendus que sur une géographie du proche.

⁹¹ *Ibid.*, f. 309.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ Clément Lévy, « La crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph Ransmayr », Thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2008, f. 294.

2.1. La géographie mondiale : un espace uniformisé

Dans *Six degrés de liberté* comme dans *Document 1*, les personnages naviguent de lieu en lieu : tandis que Lisa traverse les mers, allant d'un port à l'autre, Tess et Jude « voyage[nt] aux quatre coins de l'Amérique » (*DI*, p. 13) via le web. Mais si les personnages semblent ainsi se déplacer, plusieurs lieux nommés dans les romans ne sont pourtant jamais réellement traversés par les personnages, ceux-ci restant enfermés dans des espaces clos – ceux de la petite ville de Grand-Mère ou du conteneur. Bien que l'expérience de l'Ailleurs ne soit pas privilégiée par les récits, la représentation de l'espace mondial, dans ces romans, m'apparaît signifiante : les récits de Dickner et de Blais font écho, par leur mise en scène d'un vaste territoire, à cette impression d'un « rétrécissement de la planète » qu'énonce Augé.

Dès sa parution, le troisième roman de Dickner a été reçu et présenté comme un « roman de la mondialisation⁹⁵ », celui-ci montrant des déplacements à une échelle planétaire, dans un monde en apparence « globalisé » car interconnecté par des réseaux de transport ainsi que des réseaux informatiques. À travers l'univers qui est mis en scène, celui du transport intermodal et de ses conteneurs, c'est effectivement un monde où les déplacements à grande échelle sont quotidiens, rapides et faciles qui est représenté dans le roman. Les parcours du conteneur Papa Zoulou, tels qu'ils sont perçus par l'équipe du bureau de la GRC où travaille Jay, en témoignent. Lorsque les mouvements du conteneur sont rapportés par les personnages, des lieux pourtant éloignés s'enchaînent : Laura, une collègue de Jay, indique à cette dernière que « Papa Zoulou est arrivé avec un code de transbordement pour le Brésil » (*SDL*, p. 103), qu'« [i]l est resté quarante-huit heures dans la gare de triage de Caucedo, puis [qu']il a été redirigé vers Long Beach, en Californie » (*SDL*, p. 103). Plus loin, Laura précise que « [l]e conteneur n'est jamais arrivé à Long Beach » : « Il a été transbordé au Panama, sur un bateau de la China Shipping Lines. Il a traversé le Pacifique, sans escale, et il a *probablement* été débarqué à Shenzen dans la nuit de jeudi à vendredi. » (*SDL*, p. 140), raconte-t-elle alors à Jay, traçant un parcours qui relie, en un seul mouvement, l'Amérique centrale et l'Asie. À plusieurs reprises, le roman de Dickner condense les espaces par la phrase, créant de fait une impression de proximité entre

⁹⁵ C'est ainsi qu'il est présenté sur la quatrième de couverture de sa réédition en France, au Seuil. Certains articles de critique de réception font aussi référence à cette idée de « mondialisation » pour décrire le roman. Voir notamment Florence Bouchy, « La mondialisation, mode d'emploi », *Le Monde*, 8 mars 2017; Josée Lapointe, « Nicolas Dickner: le roman du conteneur », *La Presse*, 15 mars 2015.

ces derniers. Les passages cités ici font s'enchaîner des lieux, comme si la distance entre ces endroits pourtant éloignés disparaissait : le Brésil, la Californie, le Panama et la Chine semblent davantage appartenir à un même espace qu'à différents pays ou continents. C'est alors le texte même qui produit un « rétrécissement de la planète », en ce qu'il représente une forme de dissolution des frontières.

Ainsi, ce n'est pas l'immensité de l'espace mondial qui est dépeint dans le roman de Dickner. Au contraire, l'espace terrestre y apparaît réduit, condensé. Grâce aux logiciels cartographiques, le monde y peut même être saisi en un coup d'œil, comme en témoigne un extrait où Mahesh, un employé de la GRC, regarde une carte où ont été circonscrits les déplacements du conteneur Papa Zoulou :

Mahesh s'active silencieusement devant Google Earth, où il a tracé le trajet décrit par Papa Zoulou au cours des cinquante-huit derniers jours, depuis Montréal jusqu'à Caucedo, et de là jusqu'au Panama, puis à travers l'hémisphère Ouest, jusqu'au large des Aléoutiennes et du Japon. À partir de Shenzhen, la ligne se fractionne en de multiples trajets possibles, et il ne faut pas un énorme effort d'imagination pour y voir un bouquet de tentacules qui se promènent entre les ports régionaux, s'étirent en direction de Manille, Singapour et Jakarta. (*SDL*, p. 239-240)

Dans cet extrait, une vue d'ensemble sur le monde, traversé par les parcours réels et potentiels du conteneur, est représentée. La terre y apparaît comme un espace que l'on peut appréhender et arpenter à distance ; grâce à Google Earth, « Mahesh manipule la planète en tous sens » (*SDL*, p. 240). L'image d'une terre entourée par des « tentacules » contribue à cette impression d'une « réduction » de l'espace ; dans le roman, la planète serait un espace que l'on peut ceindre et couvrir. Dans ces extraits où les membres de l'équipe de la GRC s'efforcent de résumer les parcours du conteneur, les différents lieux nommés apparaissent aussi indifférenciés et interchangeableables. Dès lors qu'elles sont ainsi juxtaposées ou rapprochées par la narration du roman, les villes apparaissent davantage comme de simples repères que comme des espaces habitables. Elles sont, en cela, en partie privées de leurs particularités. L'imaginaire rattaché aux lieux semble moins important que leur simple position, comme si le monde était réduit à des points sur une carte.

À travers l'emploi que font les personnages des logiciels cartographiques, l'espace terrestre devient aussi l'objet d'un rétrécissement chez Blais. Or, parce qu'ils ne « trouverai[ent]

jamais le courage de mettre l'océan entre [eux] et la maison » (*DI*, p. 26) – car « si tu tombes mal pris à Chepek (Turkménistan) ou dans le coin d'Adan (Yémen), tu fais quoi ? » (*DI*, p. 26) – Tess et Jude s'intéressent davantage à l'Amérique qu'au reste du monde. Attendant de pouvoir véritablement se rendre à Bird-in-Hand, les protagonistes rapportent les voyages qu'ils font via le web. Dans *Document 1*, la fonction utilitaire des sites ou des logiciels cartographiques est détournée, les personnages les employant pour « voyager », comme le souligne Tess dès le début du roman : « Jude et moi, [...] on aimait bien [...] errer sans but à travers le monde [...] grâce à Google Earth, Google Maps et Bing Maps. On pouvait, par exemple, faire le tour de la Gaspésie en vingt minutes, planant au-dessus de la route 132 » (*DI*, p. 16). Grâce à ces logiciels et ces sites web, Tess et Jude peuvent « planer » au-dessus du territoire, le traverser rapidement, à distance, et sans en faire l'expérience. Les protagonistes décrivent parfois même les lieux qu'ils « visitent » aussi précisément que s'ils y étaient réellement :

D'un geste (quelques centimètres à gauche sur le tapis de la souris), on parcourt des milliers de kilomètres pour aboutir près de Minneapolis. On zoome alors sur ce qui nous semble être le quartier le plus cossu de la ville [...], et on se paye une petite virée dans Kenwood Parkaway, une belle grande avenue bordée d'arbres centenaires. La maison située au 886 est grosse comme une polyvalente ! On passe devant le Hubert H. Humphrey Metrodome, le domicile des Twins, on flâne sur les berges du lac Nokomis, on vadrouille un brin au centre-ville, puis on reprend notre envol vers le sud. (*DI*, p. 16-17)

L'Amérique apparaît, dans ce passage, véritablement rétrécie, en ce qu'un simple mouvement de « quelques centimètres » permet aux personnages de traverser « des milliers de kilomètres ». Mais s'ils indiquent qu'ils voyagent à travers l'écran de leur ordinateur (ils évoquent leur « tapis de souris » et peuvent « zoomer » sur un coin de pays), les verbes employés (« parcourt », « se payer une virée », « passer », « flâner », « vadrouille ») créent l'impression d'une véritable expérience du territoire physique. En cela, *Document 1* joue sur les distances et sur leur perception.

Dans un chapitre intitulé « Voyage à dos de souris (j'amène mon sujet un peu trop longtemps) » (*DI*, p. 14), Tess raconte comment elle et Jude arpentent le territoire américain grâce au site Family Watch Dog, « un service permettant aux citoyens américains de savoir s'ils ont dans leur voisinage des personnes ayant déjà été condamnées pour des crimes sexuels » (*DI*, p. 14). La narratrice s'y montre en train de sautiller d'un endroit à un autre : « [a]llons-y

au hasard pour Anchorage, Alaska » (*DI*, p. 14), écrit-elle en choisissant un premier lieu ; « [o]n en fait un autre ? Prenons Dallas » (*DI*, p. 15), lance-t-elle ensuite ; « Un dernier ? (Moi, je ferais ça pendant des heures.) Essayons un endroit paisible cette fois. Hmm... laisse-moi réfléchir. Ah ! Oui : Cheyenne, au Wyoming. » (*DI*, p. 16), propose-t-elle pour finir. Tess et Jude passent ainsi d'un bout à l'autre du continent, explorant des lieux qu'ils choisissent un peu au hasard. Au final, ces différents lieux renvoient aux personnages des informations lugubrement similaires : dans ce site qui classe les catégories des crime sexuels selon des couleurs, leurs recherches renvoient tantôt à « [u]ne carte [...] constellée de petits carrés de couleur » (*DI*, p. 14), tantôt une à « véritable avalanche de petits carrés de couleur » (*DI*, p. 15). Comme le fait remarquer Marie-Hélène Voyer, « [s]ous couvert de curiosité ou de flânage virtuel, l'Amérique nous est [...] donnée à voir par Tess dans sa dimension la plus glauque et inquiétante⁹⁶ » dans ce chapitre du roman de Blais. Mais en plus de refléter une image déroutante et préoccupante du territoire, ce passage montre aussi une Amérique uniforme dans sa délinquance. Ainsi, bien que Tess croie d'emblée que « [t]out le monde est chaste et pur dans ce coin-là » (*DI*, p. 16), pas même la petite ville de Cheyenne n'échappe à cette représentation sombre du territoire.

C'est que l'Amérique se présente, dans le roman de Blais, comme un endroit invariable, dans sa banalité et sa médiocrité. Comme le dit avec humour Tess, « [i]l en va des petites villes américaines comme des épisodes de Virginie : tu en as vu une, tu les as toutes vues » (*DI*, p. 18). En Amérique, souligne Tess, les villes seraient donc identiques, indifférenciables. « [Q]uelque chose nous dit qu'Omaha et Des Moines, c'est blanc bonnet bonnet blanc » (*DI*, p. 17), commente-t-elle, par exemple, après avoir « survol[é] Omaha sans s'arrêter » (*DI*, p. 17). L'expression employée par Tess vise justement à se moquer de ceux qui, à travers des appellations différentes, désignent des réalités pourtant semblables. « [O]n en a un peu soupé des trous boueux » (*DI*, p. 18), déplore-t-elle finalement au fil de ses voyages virtuels, proposant alors de « faire un tour downtown Phoenix » (*DI*, p. 18), parce que « [ç]a va faire du bien de revenir à la civilisation » (*DI*, p. 18). « Ouache ! C'est donc bien laid, Phoenix : on dirait Trois-Rivières-Ouest avec des palmiers ! » (*DI*, p. 18), s'exclame-t-elle aussitôt, comparant la ville lointaine qu'elle parcourt à une ville qui lui est proche et connue. Car même

⁹⁶ Marie-Hélène Voyer, *op. cit.*, p. 109.

le territoire qu'ils explorent lors de leurs promenades près de Grand-Mère n'échappe pas à cette écrasante banalité. Sur le chemin du retour de l'une de leurs sorties, Tess fait ressortir la ressemblance entre deux villes différentes par le biais d'une autre expression : « on a entrepris de faire notre itinéraire en sens inverse, avec comme seule variante qu'on est passés par Saint-Prosper au lieu de Saint-Narcisse, ce qui est une bonne illustration de l'expression "changer quatre trente sous pour une piastre" » (*DI*, p. 137). Comme le laisse entendre Tess, leur changement d'itinéraire n'a révélé que du même. Alors que la narratrice se moque de la ressemblance et de la banalité de certaines villes québécoises et américaines, le continent apparaît alors drôlement uniforme : de Grand-Mère à Phoenix, en passant par une succession de petites villes, c'est un territoire sans éclat que la narration se plaît à représenter dans *Document 1*.

L'Amérique de François Blais est un espace où tout se répète. Non seulement les paysages des villes traversées ont l'air identiques pour Tess et Jude, mais les toponymes des villes semblent fonctionner selon un principe de répétition. Comme en témoigne le résumé de l'un des itinéraires thématiques que Tess se propose de faire – un voyage qui suivrait la « route des "Lick" » (*DI*, p. 144) –, le territoire américain se révèle curieusement homogène :

Débuter par Lick, en Ohio, et ensuite traverser Cincinnati du nord vers le sud et s'arrêter camper quelques jours au Big Bone Lick State Park. [...] On s'arrête donc quelques instants à Knob Lick, avant de repartir vadrouiller à travers le Kentucky, car c'est dans cet État que se trouve la majorité des « Lick » : Lick Fork, Grants Lick, Lick Creek, Mud Lick, Spring Lick, Flat Lick, Paint Lick, Blue Lick (là où se déroula la fameuse bataille de Blue Lick, en 1782, à laquelle prit part Daniel Boone, et qui fut l'un des derniers affrontements de la guerre de l'Indépendance, Beaver Lick, Big Beaver Lick, Plumb Lick, May Lick et Lickburg. Après avoir tiré tout le plaisir possible de Lickburg, quitter enfin le Kentucky et aller jeter un coup d'œil sur les quelques autres « Lick » des environs, Lizard Lick, Black Lick, Lick Skillet, en terminant par Otter Lick, en Caroline du Nord. (*DI*, p. 142-144)

Dans cet itinéraire qui prend la forme d'une longue énumération de lieux, des toponymes quasi identiques s'enchaînent. Si un effet cocasse se dégage alors du passage, c'est que celui-ci donne à voir le caractère saugrenu de la toponymie américaine : le roman de Blais se plaît à dévoiler une véritable géographie de la répétition. Aussi l'itinéraire proposé par les personnages – qui devrait suggérer le mouvement – semble-t-il plutôt stagner, s'enliser dans ce territoire qui tient moins de la diversité que du même.

Chez Dickner, l'espace mondial apparaît aussi uniformisé. Non seulement la narration ne singularise par les différents lieux traversés par le conteneur Papa Zoulou, mais le roman montre une culture « globalisée ». Dans un passage où Jay fouille à travers les amis Facebook d'Éric afin de trouver des indices, le roman met en scène une forme d'homogénéisation des cultures. En effet, Jay observe une ressemblance entre les profils de chacun, plutôt que d'y voir une diversité :

Jay regarde un *selfie* pris à l'aéroport international de Hong Kong, un grand latte soja commandé au Starbucks de Dubaï, des états d'âme rédigés au Marriott Rio de Janeiro. Elle a l'impression croissante de tourner en rond dans différentes langues. *Hvad har du på hjerte ? No que você está pensando ?* Éternel retour à la case départ : tout le monde est similaire jusque dans la différence. Il aura fallu vingt ans de Geocities, de Tumblr et de Facebook pour en arriver à cette conclusion collective. (SDL, p. 182)

Par le biais de la voix du personnage de Jay, la narration insiste ici sur cette idée d'un monde où tout serait pareil. À travers la description de quelques objets ou de scènes que l'on comprend provenir des profils Facebook d'individus, le roman représente une culture commune, car américanisée. Aussi les pratiques culturelles, dans cet extrait, disent-elles l'uniformité plutôt que la différence. C'est que, dans le roman de Dickner, le monde apparaît davantage comme un ensemble, comme un *tout*, que comme un territoire que l'on pourrait appréhender d'après ses divisions et ses frontières.

L'univers dépeint dans *Six degrés de liberté* repose sur les échanges ; tout y passe, y voyage, y circule. Un passage mettant en scène Lisa révèle cette porosité et cette mobilité caractéristiques du monde contemporain. Depuis le grenier qu'elle nettoie dans une maison en train d'être rénovée par son père, Lisa se questionne sur la source de ses toussotements : « Qu'a-t-elle donc chopé dans ce grenier insalubre ? L'amiante, ou des spores neurotoxiques, ou un restant de grippe espagnole ? Ou encore cette maladie que les chauves-souris ont ramenée des États-Unis, le syndrome du nez blanc » (SDL, p. 17), se demande-t-elle alors. Le roman représente un monde où l'ailleurs pénètre – ou contamine – forcément l'ici. Dans l'article qu'elle consacre à *Six degrés de liberté*, Mélodie Simard-Houde insiste sur ce mouvement de circulation présent dans le roman de Dickner, et ce, à travers l'importance accordée aux objets. Elle remarque que « [s]i les objets compressent le temps⁹⁷ », en ce qu'ils font se côtoyer

⁹⁷ Mélodie Simard-Houde, *op. cit.*, p. 230.

diverses époques, « ils résument aussi l'espace : l'objet dicknérien par excellence [...] met en abyme la circulation omniprésente de toutes choses – individus, maladies, monnaies, langues, produits culturels –, dans l'économie libérale du capitalisme globalisé⁹⁸ ». Dans un passage du début du roman, l'espace mondial se retrouve en effet condensé dans ce grenier que Lisa s'efforce de vider :

De nombreuses boîtes de carton [...] débordent de souvenirs de voyages. Des maracas peints. Un tableau en velours représentant la pleine lune sur fond de cocotiers, avec la mention *Punta Cana* au bas de l'image et *Hecho en China* au dos. Des bouteilles de rhum épicié (vides) et des bouteilles d'huile de coco (pleines). Des masques de plongée, des antiquités indigènes noircies au cirage à chaussures. Des colliers faits de noix, de coquillages, d'épices, d'osselets, de plumes, de bouchons de Pepsi.

Les grandes routes commerciales du vingtième siècle aboutissaient dans ce grenier, et tout en jouant de la fourche, Lisa se demande par quel délire géopolitique ces objets ont pu être désirés, achetés, amassés, utilisés, chéris, puis entassés strate après strate dans ce grenier insalubre jusqu'à former une masse indissociable, par endroits, de la masse de guano et de cadavres de chauve-souris. (*SDL*, p. 11)

Dans ce passage qui fait l'inventaire de ce qui se retrouve dans le grenier, les objets hétéroclites qui sont entassés font se côtoyer diverses époques et divers espaces. Par la liste, le texte semble alors chercher à embrasser de larges portions du territoire, comme pour les condenser en un tout « indissociable ». D'une certaine manière, faire le tour du grenier devient, dans cet extrait, une manière de faire le tour du monde. Selon André Brochu, qui s'est intéressé à l'énumération, « [l]a figure suppose la capacité de couvrir une vaste surface de la réalité, de mettre en circuit des aspects éloignés, tout en conférant à ces aspects une égale dignité⁹⁹ ». Ici, ce sont en effet des objets « éloignés », autant dans le temps que dans l'espace, qui sont placés côte à côte par le biais de l'énumération. Mais puisque, comme le souligne Brochu, la figure a aussi pour effet de placer les éléments qu'elle juxtapose sur un pied d'égalité, le texte produit aussi une forme de nivellement des espaces et des réalités culturelles.

Tant dans *Six degrés de liberté* que dans *Document 1*, la représentation de la géographie répond à cette « unité » du territoire et à ce « rétrécissement de la planète » que perçoit Marc Augé. En cela, ces romans s'inscrivent de manière cohérente dans ce « nouveau » discours sur

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ André Brochu, *Roman et énumération : De Flaubert à Perec*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », n° 11, 2005, p. 6.

l'espace qui aurait émergé avec l'époque contemporaine. À leur manière, les romans de Blais et de Dickner montrent un monde contemporain dont on peut avoir non seulement une « vue d'en haut » mais une « vue d'ensemble », en ce que sa totalité peut être captée en un seul coup d'œil. Mais dans les deux cas, la saisie de l'espace reste néanmoins plutôt abstraite, puisque celui-ci est souvent appréhendé à distance, par le biais de logiciels cartographiques.

2.2. Entre « réel » et « virtuel » : défaire les catégories

Les déplacements des personnages de Blais et de Dickner s'inscrivent non seulement dans l'espace géographique, mais aussi dans un espace « virtuel », puisque la perception des personnages y est constamment médiatisée par le web ou par les réseaux Internet et informatiques. Ainsi, la technologie permet aux personnages – isolés et marginaux – de se déplacer dans le monde. En cela, elle semble ouvrir les récits à d'autres espaces, proposant une nouvelle façon d'explorer et de percevoir le territoire

Comme le disent Marcello Vitali-Rosati et Servanne Monjour, l'émergence des technologies numériques a donné lieu à une « nouvelle compréhension de l'espace, désormais affranchi de la seule perspective géographique¹⁰⁰ ». Un espace différent, lequel n'est pas habité physiquement par les sujets, semble en effet être apparu avec le numérique. Mais comme le soulignent Vitali-Rosati et Monjour, les chercheurs aujourd'hui n'endossent pas pour autant l'opposition entre « réel » et « virtuel », souvent employée pour distinguer l'espace géographique de l'espace numérique :

À partir des années 1990, les technologies et les infrastructures informatiques ont souvent été analysées comme si elles produisaient un espace autre, séparé de l'espace physique. En ce sens, on a souvent utilisé les concepts de « cyberspace » [...] et de « déterritorialisation ». Les notions de « virtuel » et de « réalité virtuelle » étaient citées comme preuve d'une progressive perte de matérialité du rapport avec l'espace. Plus récemment, à la suite des mutations des technologies et des pratiques, les chercheurs ont tendance à ne plus considérer l'espace numérique en rupture avec l'espace prétendument « non numérique ». Nous vivons désormais dans un espace

¹⁰⁰ Marcello Vitali-Rosati et Servanne Monjour, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique. L'éditorialisation de la Transcanadienne. Du spatial turn à Google maps », *@analyses*, vol. 12, n° 3, août 2017, p. 199.

hybride, que les infrastructures informatiques participent à construire et à structurer¹⁰¹.

Le numérique, comme ils le soulignent, est partie prenante de l'espace dans lequel nous vivons. En cela, il n'en serait pas moins « réel » que les lieux que l'on habite ou que les territoires que l'on parcourt, bien qu'il soit perçu comme immatériel. Tel que le fait remarquer Simon Harel dans une analyse d'un roman de Régine Robin, c'est que « notre *imaginaire de la virtualité* nous propose, de manière euphorique, l'idée que nous pouvons communiquer à distance, que nous ne sommes plus empêtrés par les limitations physiques de la territorialité¹⁰² ». L'expression employée par Harel me semble tout aussi pertinente que juste : le rapport à l'espace, aujourd'hui, serait marqué par un « imaginaire de la virtualité », c'est-à-dire par un ensemble de représentations qui travaillent et qui perpétuent cette impression d'un espace numérique plus « virtuel » que réel.

Si les romans à l'étude font certainement appel à cet imaginaire de la virtualité, force est de constater que réel et virtuel s'y entremêlent. En effet, si les technologies y transforment le rapport à l'espace et au déplacement, ce qui relève du numérique est souvent tout aussi matériel que le territoire. Ainsi, quand les personnages de *Document 1* explorent l'Amérique depuis Google Maps, leurs voyages sont racontés comme s'ils avaient véritablement lieu :

Tu profites du paysage pendant deux cent quatre-vingts kilomètres, puis tu prends la sortie 1W en direction de New York-Buffalo. C'est à peu près ici que survient la halte-bouffe d'Albany dont je te parlais. [...] Bon, maintenant que tu t'es régalé, hop ! dans la voiture. L'Interstate 287 S te conduira sur le territoire du New Jersey [...]. Au bout de trois petits quarts d'heure, tu prends la sortie 21B pour l'Interstate 78, et te voilà en Pennsylvanie, berceau de la démocratie en Amérique. Tu te sens un peu claqué [...], mais tu dois tout de même rester vigilant, car à partir d'ici ça devient un peu mêlant, Bird-in-Hand étant située à l'écart des grands axes. (*DI*, p. 32-33)

Dans cet extrait, Tess narre à son lecteur le chemin à suivre de Grand-Mère à Bird-in-Hand, comme si elle y était ou comme si elle y avait déjà été. Évoquant la contemplation d'un paysage, une pause dîner, et la fatigue causée par la route, elle met l'accent sur la dimension matérielle

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 210-211.

¹⁰² Simon Harel, « Résistances du lieu et empiètements du virtuel. Les cybermnésies de Régine Robin », dans Jean Morency et Jeanette den Toonder (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 302. Je souligne.

et sensible du voyage. Ce faisant, elle feint de transformer l'espace numérique en un espace qui serait semblable au monde physique.

Dans *Six degrés de liberté*, un passage où Lisa « prospecte le web » (*SDL*, p. 58) montre aussi le numérique comme un univers dans lequel le sujet peut se déplacer : « À l'écran, Lisa erre de site en site, se promène entre les fleuristes, les boutiques de jouets et les ateliers de soudure. Erre ou semble errer. » (*SDL*, p. 59) Non seulement le passage fait appel à l'image de l'errance pour évoquer le déplacement physique, mais les formulations employées donnent alors l'impression que Lisa se promène véritablement parmi les boutiques : « Elle *écarte* les annonces qu'on lui *balance à la tête*. Concessionnaires Ford usagés, filles célibataires à Huntingdon PQ, anti-inflammatoires sans ordonnance. » (*SDL*, p. 59, je souligne). Traitant l'espace du web comme un lieu dans lequel on peut véritablement se balader, la narration joue à faire coïncider le monde numérique et les lieux physiques.

À de nombreuses reprises, le roman de Dickner insiste même sur la matérialité de l'univers numérique. Dans son analyse de *Six degrés de liberté*, Stefania Cubbedu-Proulx considère que le voyage du conteneur Papa Zoulou s'y fait simultanément dans un espace réel et dans un espace virtuel : pour elle, « [t]outes les voies empruntées – les traversées – doivent être envisagées à un double niveau : dans un espace réel, qui est celui dans lequel le conteneur se déplace physiquement, et dans un espace virtuel, où ce même conteneur apparaît et disparaît, ce qui permet le mouvement dans l'espace réel¹⁰³. ». Mais la distinction entre « réel » et « virtuel », à mon avis, n'y est pas si nette : le roman de Dickner, tout comme celui de François Blais, semble se jouer de ces catégories dans le but de les ébranler. Dans *Six degrés de liberté*, la dimension matérielle des systèmes informatiques qui contrôlent les mouvements des conteneurs est affirmée. En effet, si les réseaux du transport maritime sont décrits par le personnage de Laura comme « impossible[s] à hacker » (*SDL*, p. 104), c'est en raison de problèmes administratifs, lesquels sont liés à la diversité des secteurs par lesquels ils sont gérés :

[L]es systèmes sont trop diversifiés. Il y a plusieurs couches logicielles, plusieurs normes, et beaucoup de redondances. Les informations sont distribuées dans différentes bases de données qui relèvent de plusieurs entités administratives – les douanes, le port, les débardeurs, la sécurité frontalière, les transporteurs, les

¹⁰³ Stefania Cubbedu-Proulx, *op. cit.*, p. 303.

exportateurs. [...] Il y a plusieurs normes, plus ou moins compatibles. Sans compter les copies de secours et les photocopies. (*SDL*, p. 104)

Le passage donne à voir le rôle des infrastructures – physiques – dans cet univers informatique. Ainsi, le roman dit l'appartenance de cet espace en apparence « virtuel » à une réalité concrète et tangible, celle des ports et de leurs transporteurs.

Dickner et Blais montrent aussi comment le numérique permet parfois un accès direct à la réalité, même la plus banale. Comme le souligne la voix narrative dans *Six degrés de liberté*, « [l]e corps humain s'effrite et s'éparpille en données » (*SDL*, p. 115). Le roman établit ici une continuité entre la réalité physique – la corporéité – et les informations qui sont collectées dans l'espace numérique. Le numérique permet de refléter et de transcrire en données le quotidien de chacun dans *Six degrés de liberté*. L'emploi de Jay consiste justement à rassembler de telles informations. Scrutant des relevés bancaires, Jay parvient à percevoir, sous de simples chiffres et à travers des listes d'achats, l'existence de chacun :

Chaque matin, elle télécharge les données fraîches et traque des fraudeurs. Elle regarde défiler les grandes passions et les petits vices de l'humanité, traduits en colonnes et en rangées bien propres. Elle tâche d'imaginer, derrière la froide façade de ces chiffres, les destins qui se font et se défont, la vie qui avance comme une coulée visqueuse de skis de fond et de scooters, de trio souvlaki, de fichiers MP3, de romans de gare, de vibrateurs, d'essence ordinaire, de pneus d'hiver, de massages californiens et de clous à toiture, d'armoires IKEA, de bretzels au chocolat aromatisés à la menthe, de nettoyeur à vitre et de sacs à ordure. (*SDL*, p. 64)

Les objets, aussi dérisoires soient-ils, deviennent des informations, des traces permettant à Jay de pénétrer, d'imaginer et d'interpréter la vie des individus. Non seulement le numérique apparaît alors intrinsèquement lié à notre réalité quotidienne, mais le roman révèle aussi comment cet univers peut s'avérer une intrusion dans ce qui relève traditionnellement de la sphère privée. En effet, dans les deux romans à l'étude, le web permet d'accéder à des informations sur les autres, et même d'entrevoir les plus petits gestes de leur quotidien.

Dans *Document 1*, les narrateurs transmettent à leur lecteur des informations, tout aussi précises que banales, sur les gens qu'ils « croisent » lors de leurs périples sur Google Maps. « Si tu veux vraiment tout savoir, au moment où les photos ont été prises, les gens habitant au 60, Gatewood Drive s'apprêtaient à faire leur terrassement. Il y a un tracteur dans l'allée et un camion de Werner's Sprinklers garé devant la maison » (*DI*, p. 18), fait par exemple remarquer

Tess lors de l'une de leurs « balades ». Les descriptions très précises des criminels sur Family Watch Dog montrent aussi cet excès de données qu'il est possible de recueillir sur le web. Non seulement Tess et Jude rapportent les crimes commis par certains individus, mais ils ont aussi accès à leurs adresses, leur taille et leur poids : « Un clic au hasard et voici qu'apparaît la photo d'un certain Richard Allen Haskell (7522, Holly Hill, app. 3, Dallas, TX 75231 ; 67 ans, 6'4'', 219 livres) qui, à première vue, semble un vieillard tout à fait inoffensif. Voyons ce qu'on lui reproche : "Possession of child pornography". » (*DI*, p. 15) Choisisant d'inclure ces détails dans la narration, Blais met en lumière une forme de « surveillance » contemporaine, laquelle passerait par le numérique.

Les romans à l'étude donnent à voir une dimension inquiétante des technologies numériques qui permet non seulement de collecter et de dévoiler les données sur nos vies, mais aussi les vices cachés de chacun. Mais, ce faisant, les romans mettent aussi en doute une représentation traditionnelle de la spatialité, qui oppose le « virtuel » et le « réel », en ce qu'ils réitèrent la continuité entre ces deux espaces. S'ils font voir l'« hybridité », pour reprendre le mot employé par Vitali-Rosati et Monjour, du monde dans lequel nous vivons, ils fictionnalisent aussi cette réalité et en jouent de manière à offrir au récit et à l'expérience viatique de nouvelles possibilités.

2.3. Représentations du proche

Dans les deux romans à l'étude, l'espace géographique se double d'un espace numérique, lequel est aussi exploré par les protagonistes des récits. À ces espaces « traversés » s'ajoutent des lieux habités, c'est-à-dire des lieux où les sujets demeurent plutôt que de simplement passer. En effet, les personnages des deux romans, s'ils parcourent certains espaces, se campent aussi dans des lieux précis du territoire québécois. Les romans *Document 1* et *Six degrés de liberté* mettent en scène le Québec, mais ils s'intéressent surtout à ses lieux périphériques, et non aux grands centres urbains ou aux métropoles ; les endroits privilégiés par les narrations, dans les deux fictions à l'étude, se caractérisent par le fait qu'ils se situent à l'écart. Si la ville de Montréal est parfois présente dans le roman de Dickner, puisque Lisa et Jay y résident, elle n'est pourtant pas souvent l'objet de considérations de la part de la narration. Chez Dickner, c'est plutôt le Domaine Bordeur, l'agglomération – fictive – où résident au début

du roman Lisa et Éric, qui semble constituer le lieu « central » du roman. Chez Blais, les narrateurs ne cessent de mettre en scène la petite ville de Grand-Mère : ils s'attachent à en explorer différentes facettes, comme pour mieux en montrer l'ordinaire.

Tout au long de leur récit, Tess et Jude font de leur région, et surtout de la ville de Grand-Mère, l'un de leurs sujets de prédilection. Non seulement ses routes et ses lieux sont visités par les personnages, mais Tess se plaît à plusieurs reprises à transmettre des informations sur ceux-ci. Afin d'introduire Grand-Mère, Tess raconte d'abord l'histoire de la Mauricie en choisissant de porter une attention particulière à l'origine du nom de la région. Elle relate alors longuement l'histoire de la sanctification du général thébain Maurice, dans un passage qui, comme elle le souligne elle-même, s'avère tout à fait inutile à son propos :

Mais qui a eu l'idée de nommer notre belle région administrative en l'honneur d'un général thébain du III^e siècle ? Personne : la rivière Saint-Maurice (et la Mauricie, par ricochet) ayant bêtement reçu son nom d'un certain Maurice Poulain de la Fontaine, venu défricher dans le coin vers le milieu du XVII^e siècle. (Ce qui signifie que je t'ai raconté l'histoire de saint Maurice un peu pour rien, mais je te fais confiance pour trouver le moyen de loger ça dans une prochaine conversation). (*DI*, p. 12)

À la grande Histoire, Tess oppose alors la petite histoire de son coin de pays. Le récit de la région, laisse-t-elle entendre, n'appartient pas à la mémoire collective. Au contraire, la narratrice le présente comme quelque chose d'anecdotique, comme si l'histoire de cette région était séparée de celle du monde, comme si même l'origine de son nom en faisait quelque chose de secondaire ou de négligeable. D'une manière semblable, lorsque Tess en vient ensuite à retracer l'histoire de sa ville et la curieuse provenance du toponyme qui la désigne, elle semble aussi isoler Grand-Mère :

En 1889, pendant que de l'autre côté de l'océan Jack L'Éventreur assassinait des prostituées dans Whitechapel, qu'on achevait d'ériger la tour Eiffel et que l'Allemagne venait de couronner son dernier empereur, monsieur John Foreman faisait construire une centrale hydraulique près du canton de Shawinigan, pour fournir de l'électricité à son usine de pâte et papier. Manquant de capitaux, il fut contraint de s'associer à trois monsieurs de Boston [...]. On ne sait pas exactement lequel des trois a eu l'idée de baptiser le village de Grand-Mère d'après le rocher formant un îlot au milieu de la rivière, mais ce qui est certain c'est que c'est la faute d'un Américain si on se retrouve aujourd'hui avec le deuxième toponyme le plus ridicule au Québec (salutations aux gens de Saint-Louis-du-Ha ! Ha !). (*DI*, p. 12-13)

Au début du passage, Tess inscrit la construction de la centrale hydraulique de Shawinigan – l'événement à l'origine du développement économique de la ville – dans une liste d'événements marquants de l'année 1889. Ainsi placé en parallèle avec l'Histoire, cet épisode apparaît à la fois incongru et inintéressant. Car comme en témoigne la deuxième partie de l'extrait, c'est sous le signe du « ridicule » qu'est perçue la ville de Grand-Mère pour Tess et Jude, qui se plaisent à faire ressortir la petitesse des lieux qui les entourent.

Leurs pérégrinations dans leur région administrative font d'ailleurs découvrir à Tess et Jude une succession d'endroits qui, à travers leur voix, en viennent à briller par leur médiocrité. « On a flâné un peu dans les beaux quartiers mais, cette locution ne s'appliquant qu'à une zone d'environ cent mètres carrés à Trois-Rivières, on a aussi flâné dans les quartiers laids » (*DI*, p. 171), soulignent-ils par exemple, lorsqu'ils explorent la ville qui sera finalement leur dernière destination. Là où l'on pourrait s'attendre à des représentations idéalisées du territoire, c'est le trivial qui prend toute la place. Allant à l'encontre des représentations glorifiées de la nature et des grands espaces typiques des romans de la route, les personnages s'intéressent plutôt à ce qui est laissé de côté : « On a quelque chose pour le lac Lafontaine. C'est dix bungalows autour d'un trou d'eau (tellement insignifiant que Google Maps ne le mentionne même pas), c'est loin de tout, c'est absolument dépourvu de charme et pourtant des gens choisissent de vivre là. » (*DI*, p. 135) Ne constituant pas même un intérêt pour un logiciel cartographique ayant pour but de répertorier tout le territoire, ce Lac Lafontaine semble être l'expression même d'un espace *à part*. Mais bien que « dépourvu de charme », le lieu leur plaît, puisque les personnages se fascinent pour la médiocrité des lieux.

À travers ses voyages ludiques, *Document 1* crée une cartographie de la banalité, une « géographie » de la marge. Les parcours créés par les protagonistes lors de leurs virées se composent en effet presque uniquement de lieux périphériques et reculés du territoire québécois ; de Saint-Prospère à Hérouxville, ou de Saint-Adrien-d'Irlande à Sainte-Sophie-d'Halifax, Tess et Jude se plaisent à traverser et à représenter un territoire « marginal ». Et toujours, devant ces lieux présentés comme désenchantés, les narrateurs blaguent et ironisent. Par exemple, ils ne quittent le centre thématique sur le poulamon de Sainte-Anne-de-la-Pérade qu'« [a]près avoir consciencieusement débité toutes les blagues relatives au fait qu'il fallait être un beau poisson pour s'être fait délester de huit piastres pour ça » (*DI*, p. 136). L'humour des

narrateurs a pour effet de tenir les lieux qu'ils habitent ou qu'ils traversent à distance. « *J'habite Grand-Mère : personne ne me voit jamais pour la première fois* » (*DI*, p. 115), répond Jude à la question « À ton avis, que pensent les gens de toi lorsqu'ils te voient pour la première fois ? » (*DI*, p. 115), lorsqu'il recopie, dans le but de se présenter au lecteur, un sondage tiré d'Internet. Les protagonistes semblent porter sur ces endroits le même regard lucide (et ludique) qu'ils portent sur eux-mêmes. Or cette ironie et cet humour ne donnent pas que dans le dénigrement ; les narrateurs semblent témoigner d'un véritable attachement à ce qui est à part, à côté. « Bien qu'on ne dédaignât pas les villes ordinaires [...], on avait une préférence marquée pour les endroits portant des noms idiots » (*DI*, p. 19), avouent d'ailleurs les personnages, qui explorent, le temps d'un chapitre entier, la provenance de toponymes tout aussi insolites les uns que les autres. Le rapport qu'entretiennent les personnages de Blais avec le territoire régional n'est pas sans rappeler la « ruralité trash » que décrit Mathieu Arsenault dans un article paru dans *Liberté* en 2012. À la manière des poètes dont parle Arsenault, Blais travaille à son tour à dévoiler « [c]es espaces ruraux du Québec, espaces de campagne, de petites villes et de villages, [qui] apparaissent comme des non-lieux pour notre société postindustrielle, des terrains en friche, laissés dans un semi-abandon par cette économie mondialisée qui n'en a pas besoin¹⁰⁴ ». Car si son ton est ironique, Blais reste sincère dans son désir de découverte des espaces périphériques méconnus.

À la manière des lieux privilégiés dans *Document 1*, le territoire québécois est décrit, dans *Six degrés de liberté*, comme un espace banal, ne présentant pas d'intérêt pour les personnages. Quand Jay, qui tente de retracer le conteneur fantôme, se voit dirigée vers Valleyfield en raison de ses dernières découvertes, elle s'étonne des lieux fréquentés par ceux qu'elle croit alors être des terroristes :

Sous son air assuré, Jay est en fait déboussolée. Valleyfield ? Quel groupe terroriste digne de ce nom installerait son quartier général à Valleyfield ? Elle ne sait même pas où ça se trouve exactement. Son sens de la géographie régionale s'arrête à la sortie des ponts. (*SDL*, p. 144)

C'est que le conteneur mystérieux et lointain dont elle tente de connaître la provenance la ramène finalement au proche, et surtout, à un lieu dont la place dans cette entreprise lui apparaît incongrue : « [q]ue fait-elle donc dans l'arrière-pays de la quatrième couronne de Montréal ? »

¹⁰⁴ Mathieu Arsenault, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 44.

(*SDL*, p. 154), se demande-t-elle, s'étonnant d'y « pister un conteneur réfrigérant qu'aux dernières nouvelles on aurait vu à Shenzhen, en République populaire de Chine [...], et qui, à l'heure actuelle, croise possiblement au large des Philippines » (*SDL*, p. 154). Devant le lointain, l'ancrage dans un *ici* semble déplacé pour le personnage, d'autant que ses recherches la mènent vers des endroits de plus en plus excentrés. Alors qu'elle suit les traces de Lisa, Jay ouvre un atlas routier et parvient à « localise[r] Huntingdon, mais pas le Domaine Bordeur » (*SDL*, p. 153). Se tournant vers le web, elle « cherche “*Domaine Bordeur + Huntingdon*” », puis « Google lui renvoie la carte d'une microscopique agglomération, à mi-chemin entre Huntingdon (population : 2587) et la frontière des États-Unis (population : 317 095 000). » (*SDL*, p. 154). On retrouve ici, comme chez Blais, une volonté de représenter des lieux marginaux qui ne seraient pas même repérables sur les cartes officielles. Le Domaine Bordeur, en plus d'être en retrait, est d'ailleurs en décalage avec le monde contemporain : dans un univers où la technologie est omniprésente, le périple de Jay vers le Domaine Bordeur devient une « [a]venture au cœur du *no Wi-Fi land* » (*SDL*, p. 156). Le regard sur ces lieux apparaît toutefois moins moqueur dans *Six degrés de liberté* que dans *Document 1* ; le territoire qui est traversé, chez Dickner, évoque davantage une forme de mélancolie ou de tristesse. Or les lieux ne sont pas pour autant univoques chez Dickner, en ce qu'ils condensent en eux-mêmes plusieurs sens ou oppositions. Ainsi, bien que les espaces que Jay traverse pour se rendre au Domaine Bordeur sont décrits par la narration comme vides et mortifères, une beauté s'en dégage :

Passé Saint-Barbe, elle débouche dans une plaine sans fin. À perte de vue s'étendent des champs morts, plantés de chicots. Le pays du maïs zombie. Les nuages se sont écartés, dévoilant un ciel étoilé étourdissant. On devine à l'horizon les lumières d'une ferme, la silhouette d'un élévateur à grain. (*SDL*, p. 155)

Comme en témoigne l'image du « maïs zombie », l'endroit a quelque chose de l'entre-deux puisqu'il a un caractère « mort-vivant » ; la nature – la vie – y est en décrépitude. Mais au-dessus de cette plaine désolée, le « ciel étoilé étourdissant » confère néanmoins au paysage quelque chose de *grand*, une forme de splendeur.

Quant au Domaine Bordeur, l'endroit qu'habitent Lisa et Éric au début du roman, il apparaît comme désenchanté. D'emblée, l'endroit est présenté comme isolé, perdu : pour s'y rendre, Lisa et son père « roulent à travers la forêt et les champs, comme s'ils ne se rendaient nulle part à grande vitesse » (*SDL*, p. 15). « *Bienvenue au domaine Boredom – capitale*

mondiale de l'ennui » (SDL, p. 15), indique alors la pancarte, vandalisée, à l'entrée du lieu. La narration s'attache ensuite à expliquer l'origine du véritable nom de l'endroit :

Personne ne sait pourquoi cet insignifiant parc de maisons mobiles porte le nom de Domaine Bordeur. L'explication communément admise veut qu'il s'agisse d'une déformation du mot *border*. Plus déconcertante, cependant, est la dénomination domaine, qui suggère que les habitants de ce lieu dominant quelque chose. Personne n'est dupe à ce sujet. (SDL, p. 15)

Comme le souligne le récit, le toponyme proviendrait du fait que l'endroit se situe tout près de la frontière des États-Unis. Si la narration met l'accent – avec humour – sur le caractère paradoxal de l'appellation « domaine » qui désigne l'endroit, l'emploi du mot « *border* » est aussi significatif. Avec ce mot, c'est tout l'imaginaire spatial de la conquête américaine que le roman de Dickner évoque, la frontière étant un véritable « mythe », une représentation quasi clichée du rapport à l'Amérique. Le lien avec cet imaginaire est d'ailleurs réitéré lorsqu'il est question des voisins de Lisa, les Miron :

La plupart des gens s'installent au Domaine Bordeur à la suite de simple concours de circonstances – divorce, décès, revers de fortune. Les Miron, eux, vivent dans cet endroit ingrat de leur propre gré. Ils ont revendiqué ce bout de terrain bien avant que les rues ne soient asphaltées, bien avant qu'elles ne portent des noms, alors qu'on ne voyait que des roulottes éparées entre les épinettes. Les ours attaquaient quotidiennement les ordures et les mangeoires, c'était le Far South.

L'extrait décrit l'état premier du lieu, lequel était autrefois sauvage. La comparaison avec le « Far South » ouvre d'ailleurs le récit à une mythologie plus vaste, celle que les Américains nomment la *wilderness*, et qui se fonde sur l'opposition – ou la lutte – entre la nature et la civilisation. Car si la frontière (*border*) désigne le lieu où se rencontrent l'espace sauvage et l'espace « humain », elle doit aussi, dans cet imaginaire, toujours être repoussée, pour que le territoire soit conquis. Toutefois, dans ce passage du roman, plutôt que d'évoquer la grandeur et le déplacement, de même que la démesure et l'héroïsme des conquérants, cette image de la frontière désigne ironiquement un lieu statique, dont la narration souligne le « caractère transitoire, [l]a démoralisante fragilité » (SDL, p. 16).

S'il évoque le transit, c'est que le Domaine est à la fois mouvement et statisme puisque, comme le souligne la narration, des maisons *mobiles* y sont *immobilisées* : « vieilles ou récentes, ces maisons prétendument mobiles reposent toutes, désormais, sur des pilotis de béton, et jouissent des branchements de la civilisation moderne : électricité, téléphone et fosse

septique. » (*SDL*, p. 16) Le mot « *border* » revêt alors un autre sens : lieu paradoxal, le Domaine Bordeur est aussi un espace de l'entre-deux. En raison des habitations qui le composent, il dit le passage entre le déplacement et la sédentarisation, de même qu'entre l'aventure et l'ennui. Aussi les noms des rues du Domaine semblent-ils ironiques ; « la rue du Bonheur » (*SDL*, p. 18), « la rue de l'Allégresse » (*SDL*, p. 18) et le « cul-de-sac de la Gaieté » (*SDL*, p. 18) rompent avec le sentiment de mélancolie et de tristesse qui se dégage du lieu. Parce qu'il enferme le personnage dans un quotidien monotone, le « Domaine Boredom » semble d'ailleurs en lui-même provoquer la quête de Lisa : le lieu retient la protagoniste, jusqu'à ce qu'elle parvienne enfin à le quitter. « Lisa avance un centimètre à la fois – mais elle aura au moins réussi l'essentiel : quitter le Domaine Bordeur. » (*SDL*, p. 145), nous dit alors le roman, réitérant le statut du Domaine Bordeur comme lieu duquel il faut s'échapper, pour qu'une suite soit possible, pour que le *désir* du voyage se transforme en un véritable projet pour le personnage. On remarquera que c'est par un vocabulaire évoquant la mobilité et le déplacement spatiaux qu'est exprimée la lente progression de Lisa, qui « avance un centimètre à la fois ». Le personnage semble opérer un mouvement contraire à celui dont témoigne le Domaine Bordeur ; tandis que le lieu dont elle provient dit le passage vers la sédentarité et l'ennui, Lisa se libère du statisme qui lui est imposé pour *partir à l'aventure*.

Ainsi, les espaces de la périphérie, chez les deux auteurs, semblent devenir centraux : si le Domaine Bordeur et la ville de Grand-Mère ont aussi en commun d'être des lieux décrits comme insignifiants, ce sont néanmoins ces lieux qui sont souvent privilégiés par les narrations. Tandis que Tess et Jude se passionnent pour des lieux marginaux, chez Dickner, la narration fait ressortir une forme de complexité et de beauté dans des endroits qui sont pourtant, en apparence, tout à fait banals. Si chaque roman travaille le rapport entre le sujet et le lieu qu'il habite, ceux-ci s'opposent. Chez Dickner, on remarque une rupture dans le rapport entre le personnage et son lieu d'origine : Lisa cherche à rompre avec le Domaine Bordeur, qui symbolise l'immobilité et la banalité. Chez Blais, ce rapport tient plutôt de l'identification : tout comme la ville qu'ils habitent et les endroits qu'ils explorent, Tess et Jude se décrivent comme « quelconques » (*DI*, p. 10) et ridicules.

2.4. Toponymie et référentialité

Chez les deux romanciers, force est de constater que les lieux habités par les personnages participent à la construction de certaines grandes thématiques qui traversent les récits : tandis que, dans *Six degrés de liberté*, le Domaine Bordeur condense l'opposition structurante entre mobilité et immobilité, dans *Document 1*, la représentation du territoire dit l'attachement à ce qui est marginal et ridicule. Mais comme en témoignent plusieurs des passages cités précédemment, notamment ceux sur Grand-Mère et sur le Domaine Bordeur, chez les deux écrivains une attention particulière est aussi portée à la toponymie. Comme on l'a vu, les récits interrogent la provenance des noms de lieux. Ceux-ci deviennent même un véritable enjeu heuristique : les toponymes sont évocateurs et contribuent à l'économie du récit. Mais ceux-ci agissent aussi comme *référents*, c'est-à-dire qu'ils constituent un lien entre le monde de la fiction et le monde réel.

Dans un article qu'elle consacre aux noms de lieux, Élisabeth Nardout-Lafarge déplore que le toponyme, dans les études littéraires, soit souvent réduit à sa simple fonction référentielle. Selon elle,

le toponyme, objet privilégié de l'onomastique historique, reste le parent pauvre des études sur le nom propre littéraire, qui ne le retiennent généralement qu'au titre de la *mimesis*, comme l'un des effets de réel les plus attestables, marqueur d'un espace référentiel soit familier, soit dépaysant¹⁰⁵.

Nardout-Lafarge souligne ici la tendance à réduire le toponyme à son rôle dans le pacte de référentialité, lequel indiquerait l'appartenance soit à un monde connu, soit à une géographie imaginaire. Dès lors sont représentés des espaces « réels », un lien entre représentation et réalité, entre le monde vécu et celui de la fiction est nécessairement établi. Or pour Yves Baudelle, le toponyme dans la fiction a, d'une part, cette « fonction référentielle » et, d'autre part, une « fonction sémantique », c'est-à-dire une « valeur expressive¹⁰⁶ ». Selon Baudelle, la fonction du toponyme serait forcément double : « Il est bien délicat [...] de prétendre établir

¹⁰⁵ Élisabeth Nardout-Lafarge, « Procédés toponymiques chez Michon, Millet et Bergounioux », dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Yves Baudelle (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 121.

¹⁰⁶ Yves Baudelle, « Chapitre III. Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Rachel Bouvet et Audrey Camus (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 20.

une hiérarchie, dans un sens ou dans l'autre, entre la logique du texte et la visée d'un hors-texte. Ontologiquement hybride par définition, le roman impose partout des compromis entre ces deux impératifs¹⁰⁷. » Aussi le sens du toponyme repose-t-il sur une « relation entre la *mimesis* et la *semiosis*¹⁰⁸ » ; non seulement il établit un rapport avec le réel, mais il *signifie*, dans l'économie même du texte. Dans les romans à l'étude, cette « valeur expressive » du toponyme, que l'on a déjà explorée, se double d'un jeu sur sa fonction référentielle, car *Document 1* et *Six degrés de liberté* problématisent le rapport entre le monde réel et celui de la fiction.

Dans le roman de Blais, le traitement de l'espace est « de type homotopique¹⁰⁹ », d'après les catégories de Bertrand Westphal. Autrement dit, les lieux de *Document 1* témoignent d'une adéquation entre le réel et sa représentation (c'est ce lien qui est privilégié, notamment, dans le roman réaliste). Les villes qu'ils traversent, mais aussi les lieux de Grand-Mère qu'ils fréquentent (par exemple, le Subway où travaille Tess, le bistro Chez Véro, ou le casse-croûte Chez Auger) ont tous un référent dans le monde réel, que le lecteur peut aller retracer. Si, comme le dit Baudelle, « la fiction obéit à un principe d'équilibre entre le vérifiable et l'invérifiable¹¹⁰ », Blais choisit alors de pousser à l'extrême l'illusion fictionnelle, puisque tout y est « vérifiable ». Les voyages des narrateurs peuvent avoir un effet sur le mode de lecture même de l'œuvre : toutes ces mentions de lieux, toutes ces références, invitent le lecteur à s'aventurer sur le web de son côté, à rejouer les parcours et à vérifier les informations données par le récit. Parce que les tracés des personnages ne résistent pas à la réalité du territoire – au contraire, ils s'y collent en tous points – la cartographie romanesque, chez Blais, produit un « un stupéfiant effet de vérité¹¹¹ », pour le dire encore une fois avec Baudelle. Or la représentation homotopique, dans *Document 1*, ne crée pas uniquement une illusion de contiguïté entre le monde réel et celui de la fiction. Selon Westphal, dès lors que l'on a affaire à ce type de mise en récit de l'espace, « le risque de confusion existe entre le référent et sa représentation¹¹². » Et cette « confusion », à mon avis, est particulièrement féconde chez Blais.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 22.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹⁰⁹ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 172.

¹¹⁰ Yves Baudelle, *op. cit.*, p. 17.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 15.

¹¹² Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 172.

En effet, si les narrateurs mettent en scène des lieux réels, le roman se joue aussi du travail de reconnaissance du lecteur en jonglant avec la familiarité du territoire.

Grand-Mère est un lieu qui est présenté comme étranger au lecteur, car le « lecteur théorique unique » (*DI*, p. 113) à qui les narrateurs s'adressent tout au long de leur récit n'appartient pas à la communauté de Grand-Mère. « J'espère qu'à l'avenir tu tourneras sept fois ta langue dans ta bouche avant de nous traiter de ploucs » (*DI*, p. 53), dit par exemple Tess après avoir listé, au fil d'un chapitre, des écrivains provenant de sa ville. Ce faisant, elle exclut le lecteur du « nous » qui désigne ceux qui habitent Grand-Mère. Avant de se lancer dans sa « digression » sur la scène littéraire de l'endroit, Tess précise même que, « pour une ville qui n'est pas exactement une mégapole (on est douze mille, à tout casser), Grand-Mère compte parmi ses habitants un nombre impressionnant de plumes renommées » (*DI*, p. 48-49). Non seulement Tess s'inscrit encore une fois dans un « on » qui exclut le lecteur, mais elle donne aussi des informations sur sa ville, comme si elle tenait pour acquis que le lecteur n'en connaît pas grand-chose. Or, à quelques reprises, elle s'adresse pourtant à lui comme s'il reconnaissait forcément les lieux qu'elle évoque : « [j]e travaille au Subway (en face du Pétro, tu sais ?) » (*DI*, p. 27-28), dit-elle lorsqu'elle décrit son emploi ; « [e]n sortant de chez nous (on reste juste à côté de l'école Laflèche, pour te situer) » (*DI*, p. 31), précise-t-elle avant de s'embarquer dans son parcours virtuel jusqu'à Bird-in-Hand. Sur le plan du récit, les indications données par Tess dépassent la construction d'une illusion de vérité. Si elles font appel à la compétence de reconnaissance du lecteur, elles produisent certainement l'effet contraire : elles mettent en relief une non-familiarité avec le lieu (car, sauf celui qui connaîtrait très bien la ville de Grand-Mère, le lecteur ne peut tout à fait reconnaître l'endroit dont il est question). En cela, ces indications contribuent à placer la ville comme un endroit à part et ignoré, trop banal pour être reconnu.

Si les lieux représentés lors des voyages de Tess et Jude sont tous des espaces cartographiés (*réels*), Dickner choisit, dans son roman, de créer une enclave fictive à même notre géographie. Bien que l'univers du roman se confonde au nôtre et que les personnages naviguent à travers des lieux connus – ceux de la géographie régionale comme ceux de la géographie mondiale –, le Domaine Bordeur n'a quant à lui pas de référent dans le monde réel. En cela, le Domaine Bordeur peut correspondre à ce que Westphal nomme, d'après Brian

McHale dans son ouvrage *Postmodernist Fiction*, une « *interpolation*¹¹³ ». Par là, l'auteur d'un texte littéraire « introduit un espace sans référent au sein de l'espace familier¹¹⁴. » Cet espace fictif, pour Westphal, constitue l'une des stratégies permettant de brouiller le lien entre le référent et sa représentation. À propos de la lecture des lieux, Westphal avertit justement qu'« [i]l convient d'être vigilant¹¹⁵ », puisqu'« il arrive que l'auteur manipule le plan des apparences¹¹⁶. » Comme il le fait remarquer, « [l]a représentation peut présenter un (certain) degré de conformité avec le référent ; elle peut aussi jouer avec lui, se jouer de lui et du lecteur¹¹⁷. » C'est dans un tel « jeu » avec le référent et le lecteur que semble s'engager Dickner avec *Six degrés de liberté*.

Les personnages qui se rendent au Domaine Bordeur traversent une frontière entre ce qui relève de la géographie et ce qui provient de l'imagination. Mais pourquoi insérer dans ce réel un lieu imaginaire ? Pour Baudelle, le toponyme fictif a pour effet de porter le récit du côté du fabuleux, de l'imaginaire : « on pourrait [...] montrer que plus il comporte de noms forgés, au détriment des lieux réels, plus un récit est poétique [...] : on peut en tout cas soutenir qu'il existe tout un éventail de la défamiliarisation (*ostranenie*) qui irait du roman au romanesque, et de la rationalité (référentielle) à la rêverie (imaginaire)¹¹⁸ ». Sur le mode du jeu – ou de l'enquête, puisque le lecteur doit, pour cela, *rechercher* l'existence du lieu dans le monde réel – *Six degrés de liberté* affirme, par là, son appartenance à l'univers de la fiction, au romanesque. Baudelle emprunte la distinction entre rationalité et rêverie à Rachel Bouvet, pour qui la lecture de la carte tient de ces deux mouvements : « D'un côté la projection, la dérive, l'abandon, la carte comme espace du désir, de l'autre la connaissance scientifique, le repérage, la construction maîtrisée de l'espace¹¹⁹. » Bien que Bouvet s'intéresse précisément aux cartes géographiques insérées dans les œuvres littéraires, l'espace romanesque, chez Dickner, me semble répondre à ces deux mouvements. D'une part, le texte invite le lecteur à « construire des images de

¹¹³ *Ibid.*, p. 174. L'auteur souligne.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 169.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Yves Baudelle, *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁹ Rachel Bouvet, « Cartographie du lointain: lecture croisée entre la carte et le texte », l'Observatoire de l'imaginaire contemporain, p. 2. Cet article est la version préliminaire de l'article publié dans Rachel Bouvet et Basma El Omari (dir.), *L'espace en toutes lettres*, Québec, éditions Nota Bene, 2003, p. 277-298.

l'inconnu, à rêver le lointain¹²⁰ » et, d'autre part, il suppose « des gestes de déchiffrement, de repérage¹²¹ ». Si le lecteur s'ancre dans les repères spatiaux afin de lire un espace qu'il reconnaît, il doit néanmoins se projeter dans un espace inconnu. L'espace romanesque, chez Dickner, *défamiliarise*, et ce, à même un univers familier. Aussi le roman parvient-il à décrire et à interroger notre monde, notre espace et notre géographie, tout en réitérant la part d'invention qui le compose.

2.5. Le « trop-plein » de la géographie contemporaine

Chez Dickner comme chez Blais, le territoire n'est pas un espace où l'on peut entièrement se reconnaître. Au contraire, l'espace s'avère en partie étranger au lecteur – parce qu'il est partiellement fictif chez Dickner, et parce qu'il se révèle trop insignifiant et banal pour être reconnu chez Blais. En cela, les deux romans à l'étude, à leur manière, semblent s'attacher à ajouter à la mappemonde littéraire de « nouveaux » lieux. Privilégiant des lieux auxquels n'est pas rattaché un imaginaire construit par une succession de récits, les romans de Blais et de Dickner déjouent la saturation de l'espace contemporain : devant un monde rebattu, car maintes fois arpenté et raconté, Dickner et Blais optent pour des lieux peut-être véritablement inédits et inexplorés.

Pour Bertrand Westphal, le monde contemporain, par opposition à celui des époques antérieures, serait un espace « plein », saturé :

Il fut un temps où l'on se préoccupait moins de vider le monde de son trop-plein, de le canaliser en direction du virtuel, que de remplir un monde encore vide, un monde vierge de récit. Qu'en a-t-il été à l'époque où le monde n'était pas encore le monde clos que nous sillonnons aujourd'hui, sans émoi particulier, sans autre souci que d'avoir à nous accoutumer au décalage horaire, à une température inhabituelle, à une hygiène de vie un peu insolite, à une rondeur qui est celle de notre planète¹²²?

À un monde « encore vide », propice à la découverte et à la création de récits, aurait donc succédé un espace entièrement répertorié et connu – un univers « rond », en apparence fermé à l'imaginaire. « Quand tout se remplit, il faut refaire de la place, car si la nature a horreur du

¹²⁰ *Ibid.*, p. 4.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 131.

vide, l'homme a souvent horreur du plein¹²³ », soutient Westphal. L'écriture, pour lui, serait justement un moyen d'explorer d'autres espaces et de « refaire de la place ». Comme il le dit, « [l]a littérature [...] devient dans ce contexte le champ d'expérimentation de réalités alternatives, qui visent à redonner de la marge à l'imaginaire et à ce qui l'alimente : son référent¹²⁴. » Pour Westphal, ce « trop-plein » de la géographie a paradoxalement pour effet de donner de nouvelles possibilités à l'écriture de l'espace. En effet, il accorde à cette conception saturée du territoire un véritable pouvoir créateur :

cette surdétermination provoquée par un référent omniprésent entraîne parfois un effet libérateur : à défaut de remplir du vide comme au temps d'Homère, on videra le trop-plein. Et, par conséquent, on se mettra à jouer avec des repères considérés comme excessivement stables, surcodés¹²⁵.

Devant ce sentiment de « remplissage universel¹²⁶ », l'écrivain contemporain aurait le loisir de « vider » l'espace, ou de jouer avec sa soi-disant stabilité.

Comme s'il mettait en scène ce « trop-plein » de l'espace contemporain, le roman de Blais se plaît à cumuler à l'excès les lieux ; le territoire est présenté dans toute sa surabondance. Tess s'étonne d'ailleurs du fait que les logiciels prennent la peine de tout répertorier : « On double-clique sur un point au hasard dans Meridian Street, simplement par acquit de conscience, en se disant que les gens de Google Street View n'ont sûrement pas poussé le zèle jusqu'à photographier les rues de Cozad. Eh bien, crois-le ou non, ils y ont été! » (*DI*, p. 17-18). Pour les narrateurs, l'entreprise de cartographie numérique du monde est non seulement ambitieuse, mais démesurée. Les nombreuses listes présentes dans *Document 1* contribuent aussi à l'impression d'un territoire saturé. La liste apparaît alors comme un moyen esthétique de mettre en scène la surcharge de l'espace et, par le fait même, de dépeindre un territoire dont chaque recoin, chaque parcelle est répertoriée. Mais cette saturation de l'espace, chez Blais, s'inscrit sous le signe du ridicule, puisque les narrateurs s'amusent surtout à répertorier des lieux possédant des toponymes saugrenus. S'étonnant que certains noms de ville soient refusés, Tess élabore une liste des toponymes les plus saugrenus du territoire américain :

¹²³ *Ibid.*, p. 100.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 100.

On dit oui à quoi quand on dit oui à Coupon, Elephant, Unicorn, Comfort, Finger, Frog Jump, Defeated, Double Trouble, Good Intent, Loveladies, Perfection, Purchase, Burnt Chimney Corner, Duck, Elf, Hometown, Lower Pig Pen, Upper Pig Pen, Meat Camp, Othello, Poor Town, Pope Crossing, Spies, Brilliant, Coolville, Dull, Liars Corner, Loveland, Pee Pee, America, Box, Cement, Chance, Frogville, Okay, Pink, Poop Creek, Remote, Sweet Home, Dynamite, Index, Triangle, Zaza, Domestic, New Discovery, Zulu, Ginseng, Hell for Certain, Hippo, King Arthur's Court, Satan's Kingdom, Krypton, Lovely, Miracle, Normal et Ordinary ? (*DI*, p. 22)

Plus loin dans le roman, elle se propose de voyager virtuellement en suivant un « thème alimentaire » (*DI*, p. 144), ce qui les ferait

[d]ébuter par Cheesecake, dans le New Jersey, et ensuite zigzaguer vers le sud en s'arrêtant à Ham Lake, Sandwich, Hot Coffee, Ontiontown, Sugar City, Bacon, Oatmeal, Picnic, Chocolate Bayou, Goodfood et, bien entendu, terminer en Floride à Two Egg, où [ils] se soulerai[en]t dans quelque bar local jusqu'à ce qu'[ils] trouve[nt] le courage de leur faire remarquer qu'il manque le « s » à Egg. (*DI*, p. 144)

Plaçant côte à côte tous ces toponymes amusants, Blais réitère l'indistinction qui semblent caractériser les lieux de l'Amérique, tout en fabriquant une image saugrenue de la plénitude du continent américain. Dans de tels extraits, la perception des narrateurs donne à voir un territoire dont on « peine à reconnaître le réel référentiel¹²⁷ », pour reprendre les mots de Clément Lévy. Or cette crise du territoire s'incarne, chez Blais, de manière ludique. Ni désorientés ni fragilisés, les narrateurs se jouent d'un « territoire en crise » pour mieux détourner le récit de l'entreprise viatique traditionnelle.

En plus de cumuler les noms de lieux, le roman de Blais présente une foule d'informations sur ces derniers, lesquelles s'avèrent inutiles à l'avancement de l'action romanesque. Par exemple, explorant Des Moines, en Iowa, Tess y note un détail singulier : elle « apprend au passage que les bornes-fontaines [y] sont jaunes » (*DI*, p. 17). « Un renseignement crucial de plus à occuper de l'espace de stockage dans nos cerveaux », souligne-t-elle par la suite, mettant l'accent sur le nombre de faits inusités qu'elle et Jude connaissent, car l'espace prend aussi forme dans une surenchère de détails chez Blais. Ainsi, certains des endroits que les narrateurs explorent sont parfois représentés quantitativement, par des séries de données, de faits, de chiffres, de précisions :

¹²⁷ Clément Lévy, *op. cit.*, f. 294.

on longe l'Interstate 80 vers le Colorado, quand un nom accroche notre regard : Cozad. « C'est quoi ça, Cozad ? » demandons-nous à Wikipédia, qui nous répond dare-dare qu'il s'agit d'une ville du comté de Dawson comptant 4316 habitants (selon le recensement de 2000), dont la principale particularité, sinon la seule, est d'être située pile-poil sur le centième méridien. Un immense panneau à l'entrée signale le fait. (*DI*, p. 17)

Plutôt que d'être réellement vécus et traversés par les personnages, les lieux que les personnages explorent lors de leurs voyages deviennent, avec *Document I*, des amas d'informations factuelles et de connaissances historiques. Dans le roman de Blais, les informations s'empilent, se mêlent à la trame narrative et en débordent, jusqu'à créer davantage un *excès de réel* qu'un « effet de réel¹²⁸ », pour le dire avec Roland Barthes. À la manière des objets que décrit Barthes dans l'article qu'il consacre à cette idée, les détails donnés par Blais semblent constituer des « notations qu'aucune fonction [...] ne permet de justifier¹²⁹ », « une sorte de *luxé* de la narration¹³⁰ ». N'ayant aucune valeur connotative ou fonctionnelle, toutes les informations que transmettent les narrateurs ne font qu'enliser davantage l'action – déjà minimale – du récit ; le voyage, dans *Document I*, se transforme en un périple informatif. Si, pour Barthes de tels objets ne peuvent que signifier « la catégorie du “réel”¹³¹ » (ils disent « *nous sommes le réel*¹³² »), le roman de Blais produit alors un véritable trop-plein de réel. Cette forme d'« hyperréalisme » a peut-être pour effet – paradoxalement – de *déréaliser* l'espace : François Blais présente au lecteur un monde familier, mais d'une manière qui met à mal les repères spatiaux et une logique géographique du monde. À la lecture, le texte fait vaciller l'adéquation entre le monde de la fiction et le monde du lecteur. Ainsi, dans son activité de reconnaissance des lieux, le lecteur se voit nécessairement dépassé.

Si le roman de Blais se joue de la saturation de l'espace en la représentant, le roman de Dickner témoigne quant à lui d'un désir d'échapper au trop-plein, aux contraintes et aux limitations de la géographie. Pour ce faire, Dickner choisit d'investir une forme de mobilité inusitée : celle du conteneur. Dans *Six degrés de liberté*, c'est la transformation d'un objet familier qui permet de renouveler l'expérience du voyage : « Rien n'est plus banal qu'un conteneur fantôme : on en trouve à bord de tous les navires. [...] Ils circulent dans les interstices

¹²⁸ Roland Barthes, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 84.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 84.

¹³¹ *Ibid.*, p. 88.

¹³² *Ibid.*

du système, et aussi longtemps qu'ils demeurent à bord, ils n'attirent pas l'attention. » (*SDL*, p. 39) Bien qu'il relève du quotidien, le conteneur constitue pour Éric un objet exceptionnel : pour lui, « les conteneurs réfrigérés occupent le sommet de l'échelle évolutive » (*SDL*, p. 212). Entre ordinaire et extraordinaire, le conteneur devient non seulement une possibilité narrative, mais un vecteur de réflexion sur l'espace et son statut à l'époque contemporaine. Par l'entremise de la voix du personnage de Jay, le roman de Dickner réfléchit au statut du conteneur :

Jay fronce les sourcils. Le conteneur est-il un lieu ? Non, pas vraiment. Mais il ne s'agit pas non plus d'une banale boîte, ni d'un véhicule, ni de l'équivalent transcontinental d'un ascenseur. Il est à la fois objet et infrastructure, acier gaufré et base de données ; il relève de la culture et du cadre légal. Voilà des siècles que les êtres humains sont familiers avec la géographie, avec des concepts tels que la route, le territoire et la frontière – mais le conteneur échappe à la géographie. (*SDL*, p. 265-266).

Le conteneur, souligne ce passage, constitue non seulement un objet hybride, mais fondamentalement *subversif* en ce qu'il force à interroger et à repenser une conception de l'espace qui, à notre époque, semble aller de soi. Il traverse les frontières, n'emprunte pas les routes traditionnelles et peut se jouer de la géographie comme réalité sociopolitique, en ce qu'il parvient à échapper aux lois qui régissent le territoire.

Une partie de l'entreprise romanesque de Dickner se situe donc dans un jeu avec l'espace et sa stabilité. En effet, le romancier nous invite à concevoir qu'il y aurait des espaces encore inexplorés, des déplacements encore inédits à même le monde d'aujourd'hui. Pour ce faire, la fiction trouve un nouvel espace à traverser, au sein même de ce qui constitue notre réalité. Comme le dit avec étonnement Lisa à Éric, l'univers du transport intermodal des conteneurs pourrait constituer un territoire neuf, fabriqué par l'homme : pour elle, c'est « comme si notre civilisation avait créé un continent artificiel mais invisible, caché dans les murs ». (*SDL*, p. 215). C'est à travers ce « continent » que le conteneur habité par Lisa voyagera, et qu'il parviendra même parfois même à disparaître : « il s'est évaporé. Pouf » (*SDL*, p. 39), constatent ceux qui sont chargés de le traquer. C'est que ce monde artificiel fonctionne différemment ; celui-ci peut être manipulé, « hacké ». Aussi Papa Zoulou parvient-il à y effacer ses traces, à y être à la fois matériellement présent et impossible à retracer : « Il n'a pas été chargé sur le navire, il n'est plus dans la gare de triage, et on l'a même effacé des bases de données. Comme s'il n'était jamais passé – un vrai fantôme » (*SDL*, p. 39), soulignera par

exemple Laura. Pour se déplacer dans cet espace et le maîtriser, Lisa n'a nul besoin des outils traditionnels du voyage : « il n'y a pas une seule carte géographique à bord : elles sont conçues pour naviguer dans un territoire réel. Lisa s'apprête à pénétrer un tout autre genre d'espace, au confluent de l'administration et de l'économie » (*SDL*, p. 297). Par la fiction, *Six degrés de liberté* nous invite à concevoir un espace *autre*, moins matériel ou physique, que conceptuel. Aussi penserais-je, à l'instar de Stefania Cubbedu-Proux, que le roman de Dickner se veut « un défi jeté aux règles de base du voyage dictées par la géographie¹³³ ».

À travers la création de nouveaux espaces ou des jeux avec les lieux réels, le voyage de Lisa dans l'espace insolite du conteneur, de même que les déambulations de Tess et Jude sur Google Maps, mettent à mal la notion même de géographie. Dans *Six degrés de liberté*, le personnage de Jay dit vouloir « en finir avec la géographie » (*SDL*, p. 302) ou encore que « la géographie l'a toujours fait suer » (*SDL*, p. 26), une formulation qui trouve aussi écho dans *Document 1* lorsque, à l'inverse, la narratrice Tess propose ironiquement de faire « [e]ncore un peu de géographie » (*DI*, p. 139), avant de se lancer dans une énumération de toponymes de centres d'achat américains. Si la mise en récit du voyage a certainement une dimension géographique, en ce qu'elle implique de représenter des lieux et de raconter une expérience de l'espace, *Document 1* et *Six degrés de liberté* viennent certainement en subvertir les codes et la visée.

¹³³ *Ibid.*, p. 305.

CHAPITRE 3 : DIRE LE RÉEL : ENTRE SÉRIEUX ET IRONIE

« [P]eut-être qu'à la fin, les écrivains ne sont sérieux que lorsqu'ils font tenir ensemble quelque chose, qu'ils travaillent avec ce qu'ils ont à portée de main et avec les images qu'ils ont de la littérature. »

Mathieu Arsenault¹³⁴.

S'ils empruntent à plusieurs traditions livresques afin de nourrir leurs fictions, les écrivains Nicolas Dickner et François Blais puisent aussi abondamment dans le réel : chez eux, la fiction n'est pas *en dehors* du monde, car elle laisse entrevoir les liens étroits qui l'unissent à la réalité, à ce qui relève de l'existence ou du vécu, le plus banal soit-il. Pour Frances Fortier et Francis Langevin, le réel, après avoir été congédié par les esthétiques structuralistes et le Nouveau Roman, aurait fait un retour dans la fiction contemporaine :

De toutes parts, on s'entend sur la reconnaissance d'une mutation épistémologique qui réinscrit le réel dans la fiction en dépassant les clivages jusque-là en apparence imperméables et attendus qui départagent le document et la fiction, le vraisemblable et le romanesque, l'écriture et le fait, la représentation et le référent [...]¹³⁵.

Ainsi, la référentialité dans le texte littéraire serait redevenue, avec la production contemporaine, un enjeu heuristique légitime, voire structurant. « Notre époque a soif de réalité, comme si longtemps elle avait été privée, dans le domaine artistique tout particulièrement, d'un rapport direct aux choses¹³⁶ », soutient quant à lui Robert Dion, en guise d'introduction de son ouvrage *Des fictions sans fiction*. Faisant écho à Fortier et Langevin, Dion affirme que la « réinscription du réel dans la fiction [...] constitue la visée majeure d'un vaste corpus de textes récents¹³⁷ ». Selon lui, les œuvres contemporaines ne nieraient par leur dimension mimétique, affirmant plutôt un rapport étroit à la réalité. Or, comme il le précise, ce qu'il nomme « écriture

¹³⁴ Mathieu Arsenault, dans Martine-Emmanuelle Lapointe, « Explorer le désordre du réel, entretien avec Mathieu Arsenault », *Spirale*, n° 269, 2019, p. 13-18.

¹³⁵ Frances Fortier et Francis Langevin, « Le réel dans les fictions contemporaines », *@analyses*, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, p. 2.

¹³⁶ Robert Dion, *Des fictions sans fiction, ou Le partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, p. 12.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 15.

du réel » ne signifie pas pour autant un retour au réalisme littéraire, c'est-à-dire à une esthétique reposant sur la reproduction de la réalité :

Il convient sans doute de s'interroger sur les visées générales de l'écriture du réel. S'agit-il toujours pour la littérature d'en donner une représentation vraisemblable ? Notre lecture exige-t-elle encore aujourd'hui qu'on lui serve un monde plausible, propice à l'identification ou du moins à la reconnaissance, un monde immédiatement habitable par nos projections imaginaires de nous-mêmes, déjà interprété et cohérent¹³⁸ ?

L'écriture de la réalité, comprend-on, pourrait servir d'autres intentions, quitte à mettre à mal la vraisemblance littéraire et l'« effet de réel ». C'est dire que le rapport au réel, dans la fiction contemporaine, existe en-dehors d'un strict mimétisme. Comme le souligne par ailleurs Dion, cela impose de penser différemment le rôle de l'écrivain : « le travail de l'écrivain ne saurait être la reproduction la plus fidèle, la plus cohérente ni la plus explicative (ou illustrative – consciemment ou inconsciemment) des forces qui polarisent et organisent la réalité¹³⁹. » Non pas chargée d'imiter et de reconstituer la réalité dans le texte, l'écriture constituerait plutôt une forme de transformation ou de traduction car, lorsqu'il est mis en fiction, le réel est forcément déplacé.

Aussi peut-on concevoir, à la suite de Bertrand Westphal, que le texte littéraire propose davantage une certaine « expérience du réel¹⁴⁰ », propre à chaque œuvre, qu'une reproduction de la réalité. Pour Westphal, s'intéresser à l'espace dans le récit, c'est forcément parler du réel, car la fictionnalisation de l'espace constitue une manière de dire le monde. L'espace, peut-on penser d'après Westphal, constitue une porte d'entrée, un angle permettant d'envisager la présence de la réalité dans la fiction, et ce, qu'importe « la distance qui sépare le réel communément perceptible des modalités de sa représentation¹⁴¹ ». En ce sens, poursuivant une réflexion déjà amorcée dans le chapitre précédent à travers l'étude des lieux, je me pencherai ici sur le rapport qu'entretiennent les fictions à l'étude avec la réalité. Comment le monde s'inscrit-il dans les textes à l'étude ? Quel regard est posé sur le réel ? Car sa représentation, dans les deux œuvres, ne semble pas neutre : prise en charge par la narration, la réalité est interrogée et mise à distance. Je porterai donc aussi une attention particulière au jugement

¹³⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 17.

¹⁴⁰ Bertrand Westphal, *op. cit.*, p. 142.

¹⁴¹ *Ibid.*

critique auquel ce réel est soumis. Non seulement les romans transmettent une certaine vision du monde en s'attachant au banal et au quotidien, mais, à leur manière, *Document 1* et *Six degrés de liberté* s'emparent aussi de certains éléments de la réalité pour poser sur eux un regard distancié et ironique, parfois même moqueur, mais toujours attentif et sensible.

3.1. Représentations du trivial

Si voyager c'est regarder le monde, on remarque forcément un déplacement des perceptions dans les romans à l'étude, en ce que ceux-ci montrent davantage le connu et le proche que l'extraordinaire ou l'inattendu. Le contexte dans lequel les personnages voyagent le laissent entendre : la fiction, chez Dickner et chez Blais, dépeint un réel quotidien plutôt que de porter le lecteur dans un univers remarquable. En effet, tandis que les narrateurs de François Blais voyagent depuis le confort de leur salon, un lieu intime et familial, c'est un conteneur, un objet commun, qui devient le cœur de l'histoire dans *Six degrés de liberté*. Mais, au-delà de la nature des voyages mis en scène, je note que les narrations s'attachent aussi à l'ordinaire en regardant de près certains objets, lieux et pratiques culturelles quotidiens.

Pour Sandrina Joseph, l'investissement de l'habituel par le littéraire serait une nouvelle constante dans les œuvres contemporaines. S'il ne s'agit évidemment pas d'une nouveauté en littérature, l'ordinaire, selon elle, constitue aujourd'hui un lieu d'identification privilégié pour le lecteur :

la lisibilité du texte contemporain semble de plus en plus fréquemment se fonder sur l'expérience la plus manifestement commune ; le lecteur ne peut que se retrouver – avec connivence ou avec ennui – dans cette littérarité du vécu, où l'épisode s'estompe de plus en plus au profit du récit des choses ordinaires, comme si l'emprise de l'usé sur nos vies valait à ce point la peine d'être consigné¹⁴².

Comme le fait remarquer Joseph, le fait d'inscrire le quotidien dans le texte littéraire valorise cette friche de la réalité, l'élevant au rang des choses qui « valent la peine » d'être décrites et racontées. Mais l'habituel, chez Joseph, semble néanmoins pesant, presque accablant, comme

¹⁴² Sandrina Joseph, « Introduction », dans Sandrina Joseph (dir.), *Révéler l'habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain*, vol. 28, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2009, p. 13.

si sa représentation allait forcément de pair avec une forme de lourdeur. Ce qui appartient au domaine de l'ordinaire et du dérisoire paraît davantage être l'objet d'un investissement ludique pour Laurence Côté-Fournier et Martine-Emmanuelle Lapointe, qui constatent que nombreux sont les « usages du trivial¹⁴³ » dans les textes littéraires québécois contemporains. Selon elles,

l'apparition de nombreux lieux de publication à partir des années 2000 [...] a laissé place à des voix ayant un intérêt particulier pour les clichés et, surtout, pour le dérisoire et le trivial. Alors que le premier terme est associé au ridicule et à l'insignifiance, le second relève plutôt de la banalité et de l'ordinaire : ensemble, ils définissent de manière complémentaire le niaiseux¹⁴⁴.

Ainsi, une partie du panorama littéraire québécois témoignerait d'un attachement à ce qui – en apparence – échappe à l'emprise du sérieux. Si les termes convoqués par Côté-Fournier et Lapointe (« dérisoire », « trivial », « ridicule », « ordinaire », etc.) sont souvent employés comme des qualificatifs péjoratifs, ce qu'ils désignent ne serait pourtant pas dédaigné par les textes en question, mais plutôt revendiqué : les œuvres auxquelles s'attachent Côté-Fournier et Lapointe « s'approprie[nt] le niaiseux et pren[nent] à bras-le-corps la matière de [leur] époque¹⁴⁵ ». Dans un article intitulé « Le parti pris du niaiseux », paru quelques années avant le dossier de la revue *Spirale* cité ci-haut, Laurence Côté-Fournier constate déjà que, chez les écrivains québécois, « nombreux sont ceux qui cherchent à quitter l'espace balisé définissant ce qui appartient ou non à la littérature, qu'on associe encore trop souvent aux choses sérieuses, importantes [...] ; pas de niaiseries, pas de traces trop marquées d'oralité, pas de blagues absurdes ¹⁴⁶ ». Elle remarque, dans de nombreuses œuvres contemporaines, un intérêt particulier pour la culture de masse, ainsi qu'un « souci, à travers [une] prédilection pour le dérisoire, de donner une place aux voix marginales, aux écosystèmes délaissés¹⁴⁷ » par le littéraire. Les textes qu'elle aborde s'attachent à la culture dominante, mais d'une manière qui ne fait pas que la condamner. Pour Côté-Fournier,

[s]i ces œuvres s'intéressent à la culture de masse, leur façon de l'aborder est pourtant loin de se cantonner à la facilité. Leurs voix enregistrent le bruit ambiant pour faire voir, sur la page, la vacuité de ce qu'il contient. Plus précieux encore pour le lecteur, elles restituent tout un lot d'expériences communes en préservant leur

¹⁴³ Laurence Côté-Fournier et Martine-Emmanuelle Lapointe, « Êtes-vous sérieux? Postures ironiques et usages du trivial : présentation », *Spirale*, n° 269, 2019, p. 10-12.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 10.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Laurence Côté-Fournier, « Le parti pris du niaiseux », *Nouveau Projet*, n° 6, automne-hiver 2014, p. 132.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 136.

complexité et leur incongruité, alors que seul leur aspect ridicule est souvent souligné [...] ¹⁴⁸.

Le corpus contemporain, comprend-on, ferait ressortir une richesse à même les choses les plus courantes ou ordinaires. Dans les romans à l'étude, une sensibilité et un intérêt pour ce que Côté-Fournier nomme les « expériences communes » se fait ressentir, ceux-ci consacrant des pages entières à des sujets qui étonnent tantôt par leur caractère inusité, tantôt par leur banalité. En cela, d'une manière semblable à ce que décrit Côté-Fournier, les romans *Document 1* et *Six degrés de liberté* parviennent à se défaire de l'« emprise ¹⁴⁹ » et de la lourdeur du trivial, en posant sur ses manifestations un regard profondément ludique.

Si, pour Sandrina Joseph, l'écriture de l'habituel « estompe l'épisode ¹⁵⁰ » pour laisser place à ce qu'elle décrit comme un « récit des choses ordinaires ¹⁵¹ », cela est certainement poussé à l'extrême dans *Document 1*, où, comme je l'ai déjà évoqué, la trame narrative repose finalement davantage sur une série d'informations et de détails que sur une succession d'événements. « [J]e pense que je m'é gare un peu » (*DI*, p. 95), souligne notamment Tess lorsque, discutant pourtant des qualités requises pour faire un bon roman, elle en vient à raconter qu'« [elle a] lu dans le journal, l'autre jour, l'histoire d'un type en Australie qui s'est pris d'une passion folle pour un parapluie » (*DI*, p. 94). « Quand on dit que ça prend de tout pour faire un monde, c'est pas des farces » (*DI*, p. 94), constate-t-elle alors dans un semblant de conclusion, avant d'entrer dans de nouvelles explications futiles mais cocasses sur la signification des termes « dendrophilie » (*DI*, p. 94) ou « exobiophilie » (*DI*, p. 94). Chez François Blais, tout semble pouvoir être consigné : le littéraire accueille des discours épars à travers une pratique du collage et de la citation. La narratrice Tess n'hésite pas à piocher des informations çà et là dans le web, pour les *copier-coller* ou en rendre compte, transformant parfois son texte en une véritable encyclopédie du ridicule. Ainsi, dans un passage qui fait près d'une page, s'étonnant qu'il soit impossible de trouver en ligne de l'information sur la ville de Knob Lick, la narratrice rassemble en une longue énumération des sujets étonnants à propos desquels un utilisateur est susceptible de trouver des renseignements sur le web :

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 136.

¹⁴⁹ Sandrina Joseph, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁰ *Ibid.*

¹⁵¹ *Ibid.*

« Le problème de la sexualité entre les hommes et les sirènes dans la littérature » ; « La benzédrine dans la culture populaire » ; « Liste des mots anglais contenant un *q* non suivi d'un *u* » ; « Le syndrome de Cotard » (dont sont atteints les gens qui s'imaginent ne point exister) ; [...] « La religion en Antarctique » ; « La liste des prophéties religieuses ne s'étant pas réalisées » ; « Liste des caméléons fictifs », etc. (*DI*, p. 143)

À travers cette liste qui s'étire sur une page entière, et qui condense dans une même énumération ce que le web contient de plus farfelu, cet espace est présenté comme une source infinie de dérisoire. Et pourtant, Tess n'hésite pas à faire de ce ridicule un des sujets privilégiés de son roman.

Chez François Blais, force est de constater que la narration endosse le caractère banal et ridicule du réel. La narratrice Tess a même la capacité de détourner tous les discours légitimes ou institutionnels pour les porter du côté du dérisoire. Dans un extrait où elle présente Sébastien Daoust, l'écrivain fictif grand-mérois qui aide les protagonistes à obtenir leur bourse du Conseil des Arts, elle prolonge la courte notice biographique de ce dernier en dérivant vers des informations de plus en plus précises, et de plus en plus triviales :

Ayant l'honneur de le connaître personnellement, je suis en mesure de compléter cette notice avec les quelques renseignements suivants : il habite dans la Septième Rue, il travaille pour Dorval et il a coutume, presque chaque jour en revenant du boulot, de s'arrêter au Subway et de déguster lentement un trio en lisant le journal de Montréal. Et, si tu veux vraiment tout savoir, j'ajoute qu'il a une prédilection marquée pour le douze pouces aux boulettes marinara, qu'il accompagne d'un Coke Diet et de biscuits aux noix de macadamia (*DI*, p. 53-54)

Le texte plonge ainsi dans le minuscule et le banal, feignant de répondre au désir de « tout savoir » de son lecteur théorique. Comme le souligne David Bélanger, ce passage du roman de Blais « met en relation deux régimes d'énonciation : celui officiel, de l'institution littéraire, et celui, officieux, de la narration de Tess, inscrite dans le quotidien¹⁵² », dans ce qui apparaît comme un « jeu ironique¹⁵³ ». Ce jeu consiste à « affirmer comme la notice la hauteur de Sébastien Daoust par des traits qui en contredisent la distance esthétique et le classement universitaire¹⁵⁴ ». Car, dans *Document 1*, tout est tenu à distance par la narration, en

¹⁵² David Bélanger, « Une littérature appelée à comparaître : les discours sur la littérature dans les fictions québécoises des années 2000 », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018 [2020], f. 314.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Ibid.*

commençant par le littéraire et ses conventions. Pour Bélanger, François Blais affirme en ce sens « une culture sans noblesse¹⁵⁵ », en remettant en cause les hiérarchies et les codes propres au milieu littéraire. Refusant « le prestige de la chose lettrée¹⁵⁶ », Blais fait plutôt triompher la trivialité du réel, au détriment de ce qui est conçu comme élevé ou légitime.

Chez Dickner, ce sont les nombreux objets quotidiens qui peuplent le roman, ainsi que les obsessions farfelues de personnages qui témoignent d'un souci pour ce qui relève du dérisoire et de l'ordinaire. De la collection d'outils du père de Lisa à la passion d'Éric pour les conteneurs, tout objet semble pouvoir acquérir une importance singulière dans *Six degrés de liberté*. La manifestation la plus évidente de cet intérêt pour le trivial est certainement la fascination qu'a Dickner pour les restes, les ruines, et les déchets (c'était d'ailleurs déjà le cas dans ses précédents romans, *Nikolski* et *Tarmac*). Dans le monde dépeint par *Six degrés de liberté*, les ordures acquièrent une place privilégiée, apparaissant çà et là, dans divers lieux, comme dans cette scène descriptive :

Station Jarry, l'escalier roulant est en cours de réparation. Deux techniciens s'affairent dans la fosse comme un duo de chirurgiens des enfers, entourés de mystérieux organes d'aciers et de coffres à outils, parmi les chiques de gommes et les emballages de Doritos et les billets de métro utilisés. (*SDL*, p. 75)

Dans cette description d'une scène quotidienne qui prend, à travers la comparaison, les allures d'une forme de rituel infernal, l'espace semble chargé de déchets. Si la phrase de Dickner transforme d'abord le travail des mécaniciens en une opération ténébreuse et cérémonieuse, la mention des « emballages de Doritos » ou des « chiques de gomme » ramène ensuite la scène dans l'ordre du familier. Pourtant, l'ordure n'est jamais investie de manière péjorative dans *Six degrés de liberté*. Au contraire, elle est éloquente et signifiante, et elle s'affiche comme un témoin de son temps. Véritable trace ou produit de l'humanité, l'ordure, dans le roman, dit quelque chose du vécu : les déchets sont présentés tantôt comme des « artefacts » (*SDL*, p. 125), tantôt comme des « indices » (*SDL*, p. 126) permettant de retracer les mouvements de chacun. Chez Dickner, « [c]haque ordure [a] un statut, une portée, un sens » (*SDL*, p. 123).

¹⁵⁵ *Ibid.*, f. 344.

¹⁵⁶ *Ibid.*, f. 323.

Comme en témoigne cette fascination pour les déchets, dans *Six degrés de liberté*, le réel le plus banal mérite d'être consigné et examiné par la narration, et non pas simplement regardé de haut. L'ordinaire acquiert ainsi une signification et une portée, comme le montre un passage racontant une virée magasinage dans un IKEA – l'endroit est l'objet d'une véritable passion pour Josée, la mère de Lisa –, qui est transformée dans le texte en une expérience humaine et culturelle des plus formatrices :

L'atmosphère de Stampede fait partie intégrante de l'expérience. Entrer en relation avec ses contemporains ne suffit pas : il faut entrer en collision avec eux. Magasiner au IKEA constitue une activité intensément civilisationnelle – ou alors, au contraire, profondément enracinée dans ce que nous conservons de l'insecte. Quoi qu'il en soit, Josée Savoie aime son IKEA surpeuplé. (*SDL*, p. 133)

Le passage se veut évidemment drôle (en témoigne notamment le rapprochement avec le monde des insectes) et ironique, car à travers celui-ci le roman se moque de l'atmosphère de folie qui règne dans le magasin à grande surface. L'effet humoristique repose aussi sur une rupture entre le ton employé et le sujet abordé : la narration creuse dans les habitudes humaines, sur un ton explicatif, comme le ferait un documentaire animalier. Plus loin, le parcours dans le IKEA devient plutôt une expérience métaphysique, laquelle posséderait même une dimension sacrée : « Josée Savoie a cessé de s'orienter dans le IKEA après sa rupture avec Robert. Elle ne craint plus de se perdre. S'égarer constitue un acte mystique. Ne plus s'orienter, c'est ne plus désirer. » (*SDL*, p. 134). Dans cet extrait, le plaisir que Josée prend à se déplacer dans le magasin est présenté ironiquement comme quelque chose de profond, qui exalte et qui échappe à la raison. La focalisation sur le personnage de Josée permet alors de critiquer, toujours sur le mode ludique, l'importance que la société accorde à la consommation excessive. Le lecteur peut aussi certainement percevoir la critique déguisée lorsque le roman fait référence aux effets stabilisateurs du lithium pour parler de l'état de calme dans lequel se trouve la mère de Lisa après son périple au IKEA : « la vacuité postconsommation : meilleure que le lithium » (*SDL*, p. 139), affirme alors la voix narrative. Néanmoins, la moquerie et la critique s'accompagnent d'une fascination : la narration s'attache longuement au lieu que constitue l'IKEA, comme à quelque chose de véritablement porteur de sens. Ce faisant, elle montre le ridicule de cette expérience de magasinage, mais toujours en « préservant [sa] complexité et [son] incongruité¹⁵⁷ », pour reprendre encore une fois les mots de Côté-Fournier.

¹⁵⁷ Laurence Côté-Fournier, *op. cit.*, p. 136.

Bien que Dickner ne plonge pas autant que Blais dans le « niaiseux », *Six degrés de liberté* semble aussi, à sa manière, chercher à mettre en scène ce qui peut être considéré comme dérisoire. Le savoir, dans les deux romans, passe par les choses les plus étonnantes – des informations rocambolesques de Blais aux ordures de Dickner – et les personnages flirtent avec des manifestations de la culture de masse, traînant tantôt dans un restaurant Subway, tantôt dans un magasin IKEA. Si, dans les deux cas, il ne s’agit pas de conférer à l’ordinaire une noblesse, on remarque néanmoins un véritable attachement à ce qui relève du trivial, bien que celui-ci rappelle parfois la vacuité et le ridicule de l’existence. Aussi peut-on concevoir, à l’instar de Martine-Emmanuelle Lapointe et de Laurence Côté-Fournier, que, dans les romans à l’étude, « le niaiseux n’est jamais tout à fait niaiseux et qu’il porte souvent en lui son envers : un regard non complaisant sur l’ordinaire de notre vie et le dérisoire de nos pratiques¹⁵⁸ ». En effet, si la représentation d’une réalité triviale, dans les deux romans, passe par une forme d’ironie, ce n’en est pas une qui regarde de haut simplement pour railler et pour ridiculiser.

3.2. Se mettre à distance : l’ironie comme mode de perception du monde

Pour Vladimir Jankélévitch, « l’ironie est la souplesse, c’est-à-dire l’extrême conscience. Elle nous rend, comme on dit, “attentifs au réel”¹⁵⁹ ». L’ironie, en effet, interroge le monde et force celui qui la reçoit à entrevoir autre chose que ce qui est dit, à lire sous la surface. Comme je l’ai déjà mentionné dans le premier chapitre, l’ironie ne naît pas uniquement d’un simple renversement de sens dans l’énoncé. Elle serait plus largement, dans le texte littéraire, une pratique d’écriture ayant pour effet de mettre à distance des discours ou des structures de pensée. Comme le souligne Pierre Schoentjes dans son ouvrage *Poétique de l’ironie*, « l’ironie est évaluative ; c’est un jugement critique¹⁶⁰ ». Or cette dimension critique n’exclut pas que l’ironie puisse être ludique : « [l]’ironie relève du ludique et son sérieux est celui du jeu¹⁶¹ », affirme en effet Schoentjes. Cette dimension joueuse de l’ironie, je la retrouve dans les œuvres à l’étude, lesquelles cherchent peut-être moins à condamner qu’à s’amuser du monde et de ses contradictions.

¹⁵⁸ Laurence Côté-Fournier et Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 12.

¹⁵⁹ Vladimir Jankélévitch, *L’ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, 186 p.

¹⁶⁰ Pierre Schoentjes, *Poétique de l’ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, p. 318.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 213.

Dans « Le parti pris du niaiseux », Laurence Côté-Fournier dessine les contours d'une ironie ludique qui ne serait pas uniquement une manière de mettre à mal la trivialité, mais qui témoignerait aussi d'un attachement à ce qui est laissé de côté. Selon elle, certaines œuvres contemporaines parviendraient, par l'ironie, à accueillir des discours tout en les mettant à distance. S'inscrivant dans une réflexion contemporaine sur le concept, qui ne serait plus un « simple procédé littéraire mais [une] posture morale¹⁶² », Côté-Fournier montre à partir de certaines œuvres québécoises, dont celle de François Blais, que l'ironie n'exclut par une forme d'empathie :

Au Québec, [...] la présence d'un rapport ambigu à l'ironie se fait aussi sentir. En cela, la posture d'idiot, de niaiseux ou encore d'étranger adoptée par plusieurs écrivains et par les personnages qu'ils mettent en scène permet de prendre le parti de la fragilité, plutôt que celui de la certitude, de l'assurance. Les auteurs que j'ai mentionnés se moquent de tout, y compris d'eux-mêmes, mais cela ne les empêche pas de s'approcher, de temps à autre, de tout ce qui est kitsch, vulgaire, délaissé, non pas simplement pour en rire, mais par effet de fascination.¹⁶³

L'ironie constituerait donc, dans le corpus québécois contemporain, une manière d'appréhender la réalité avec une distance, d'en souligner les travers tout en en cultivant la platitude ou l'insignifiance. Ainsi, pour ces œuvres qui choisissent de « pr[endre] le parti de ce qu'on dénigre, de ce qui n'a pas d'importance¹⁶⁴ », l'ironie permettrait de « s'opposer d'une manière détournée aux discours dominants¹⁶⁵ ». Pour Côté-Fournier, la « niaiserie » serait donc un outil employé par certains écrivains pour poser un regard critique sur ce qui nous entoure, pour en jouer et pour y résister, sans pourtant tout à fait s'en détacher.

L'analyse que fait Côté-Fournier de l'œuvre de François Blais illustre bien ce rapport particulier au monde dont témoigneraient certains textes contemporains. Soulignant la grande ressemblance entre Tess et Jude et les personnages de *L'hiver de force* de Réjean Ducharme, Côté-Fournier fait des narrateurs de *Document 1* des héritiers d'André et de Nicole Ferron – « la voix des personnages ressemble à s'y méprendre à celle des Ferron¹⁶⁶ », fait-elle remarquer. Les Ferron, pour elle, « sont les ancêtres de toute une génération qui joue elle aussi sur le décalage et le ridicule pour exprimer une fatigue généralisée devant tout ce qui se prend trop

¹⁶² Laurence Côté-Fournier, *op. cit.*, p. 135.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 133.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 135.

au sérieux¹⁶⁷ ». À la manière des antihéros ducharmiens, Tess et Jude se plaisent dans une « absence ostentatoire de prétention¹⁶⁸ », dans leur statut de moins que rien. Tandis que Jude se contente de toucher le revenu de l'aide sociale, Tess se vante quant à elle ironiquement de « [s]es importantes fonctions dans l'industrie du sous-marin » (*DI*, p. 40). Toujours, Tess et Jude restent à l'écart, en marge des choses. Pour Côté-Fournier, si les personnages d'André et de Nicole Ferron trouvent autant d'échos dans la littérature d'aujourd'hui, ce serait justement en raison du rapport au monde qu'ils mettent de l'avant : comme elle le dit, « c'est peut-être la distance particulière des personnages au monde qui s'avère d'une indéniable actualité. Ils ne sont pas tout à fait là, pas tout à fait impliqués dans la marche des événements, mais restent tout de même observateurs, commentateurs, critiques¹⁶⁹. » Depuis leur salon et à travers l'écran de leur ordinateur, Tess et Jude observent, commentent et critiquent à leur tour le monde. « La niaiserie leur sert d'arme contre le monde ; elle désamorce celle des autres en la récupérant aisément et nonchalamment, en une sorte de résistance passive et amusée contre la bêtise ambiante et ses prescriptions. Ils sont capables de tout récupérer, de tout détourner¹⁷⁰ », écrit Côté-Fournier à propos des protagonistes de *Document 1*. Aussi l'ironie des narrateurs passe-t-elle par une récupération de ce qui appartient au « niaiseux », ainsi que par un refus de ce qui serait trop « sérieux ».

Parmi les choses que les narrateurs de *Document 1* se plaisent à mettre à mal, les conventions littéraires trônent certainement au premier rang. En convoquant une foule de discours et de savoirs quotidiens, c'est contre le soi-disant prestige de la littérature que se positionnent les personnages de François Blais. Dans ce roman qui s'efforce de miner toutes formes de hiérarchies, le littéraire n'est jamais idéalisé ou mis sur un piédestal ; les narrateurs renvoient au monde de la littérature avec la même nonchalance et la même ironie que lorsqu'ils évoquent leurs voyages virtuels ou la banalité de la ville de Grand-Mère. David Bélanger parle justement, à propos de l'œuvre de Blais, d'« une tentation carnavalesque¹⁷¹ » qui serait « moins un renversement de l'ordre et de la règle, de l'institution et du sérieux, que l'absence d'ordre et

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 134.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 135.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ David Bélanger, « Trois écrivains au café. Interactions et socialité en littérature québécoise contemporaine », *@analyses*, vol. 12, n° 3, août 2017.

de règle¹⁷² ». C'est dire que la littérature, dans *Document 1*, est peut-être moins dévalorisée que désacralisée. En effet, comme le remarque David Bélanger, le rapport à la culture est décentré chez Blais : « les romans de Blais se développent depuis l'énonciation "ouvrière" des gens modestes, sur le détournement des voix humbles mais geek, c'est-à-dire cultivées *de biais*, assurément autodidactes¹⁷³. » Après tout, le projet de roman des narrateurs naît d'une idée de « leur imbécile de voisin » (*DI*, p. 119), un personnage que Tess compare alors à « ces idiots du village qui, de loin en loin, étaient touchés par la grâce divine » (*DI*, p. 65). « Vous pourriez demander une subvention. Le gouvernement donne plein d'argent aux artistes, Après ça, on se demande pourquoi on est dans le trou... » (*DI*, p. 65), suggère celui-ci dans une séance de brainstorming, alors que les narrateurs cherchent une source de revenu pour financer leur voyage. Sans pourtant endosser le discours sur l'inutilité des subventions aux artistes, le roman de Blais se joue des règles de l'institution, puisque la subvention gouvernementale devient la raison même de l'écriture du roman. En cela, les narrateurs font de la littérature sans entrer dans le système, mais plutôt en fraudant ce dernier. Même dans l'écriture, ceux-ci restent en marge, en dehors du fonctionnement traditionnel des choses.

D'une manière peut-être moins manifeste que chez François Blais, le roman *Six degrés de liberté* s'attache aussi à observer et critiquer le monde, affirmant par là une distance avec celui-ci. Dans un compte rendu qu'il fait de *Six degrés de liberté*, Michel Biron remarque, en citant brièvement le texte au passage, que « [l]es personnages ont [...] en commun de vivre dans une sorte de bulle, "en mode Asperger"¹⁷⁴ ». En effet, les personnages sont plutôt solitaires et vivent en marge du monde, ne se mêlant que très peu aux autres : les collègues de Jay ne savent strictement rien de sa vie, pas même son vrai nom ; Éric « mène la totalité de ses opérations depuis la sphère privée » (*SDL*, p. 181) ; Lisa habite d'abord seule, écrasée par les outils de ses ancêtres, puis entreprendra un voyage où elle sera enfermée. Lorsqu'est décrit l'appartement de Jay, on ne s'étonne pas du fait qu'il ne contienne rien qui puisse rattacher l'endroit au temps présent et à la société contemporaine : « L'appartement est demeuré presque totalement vide pendant des mois. Au début, Jay ne possédait ni meubles ni vaisselle, juste un radio-réveil qui datait de l'ère Reagan » (*SDL*, p. 49). Dans le roman de Dickner, prétend Biron,

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ David Bélanger, *op. cit.*, f. 340.

¹⁷⁴ Michel Biron, « Les vertus de l'oubliabilité », *L'Inconvénient*, n° 61, 2015, p. 49.

« [l]a société existe, mais très peu¹⁷⁵ ». Bien que cela soit peut-être vrai pour les personnages, il reste que la réalité contemporaine est présente partout dans le roman. Celle-ci s'incarne dans le texte à travers nombre d'objets, de pratiques culturelles et de discours, que le roman reprend et met en scène pour mieux critiquer des savoirs et des aspects de la réalité. Le roman s'attache notamment à déboulonner des concepts qui peuvent aujourd'hui être perçus comme des vérités. Le progrès social, par exemple, se révèle profondément paradoxal lorsque la narration illustre des dérapages de la consommation :

À la radio, on repasse le reportage annuel sur le Black Friday. Les clients écrasés contre les vitres attendent l'heure d'ouverture des magasins. Les gamins piétinés, les chevilles foulées, les côtes fêlées. Afin d'atteindre une pyramide de Xbox en solde, une femme de Los Angeles s'est frayé un chemin au poivre de Cayenne. L'an prochain, la mode sera au Taser. On verra ensuite apparaître le cocktail Molotov, la mitrailleuse, le bazooka. Rien n'arrête la marche du progrès. (*SDL*, p. 109)

Non seulement les habitudes de consommation contemporaines sont dépeintes ici dans leur dimension la plus excessive, mais à travers une énumération la narration imagine une suite catastrophique à l'épisode qui est raconté, entrevoyant là le début d'une débâcle collective. Entre humour et sérieux, cette forme d'exagération accentue certainement la critique, en ce qu'elle dit à la fois le ridicule d'une telle forme de consommation et son caractère alarmant. Toujours sur le mode ludique, Dickner met en scène certains de nos comportements et, ce faisant, force à en percevoir le caractère saugrenu et insensé.

Dans *Six degrés de liberté*, ce sont souvent des pratiques communes, de même que des savoirs partagés, qui deviennent des tremplins permettant au récit d'ironiser et, de fait, de remettre en question des habitudes ou des concepts. Le concept de mondialisation, notamment, relèverait de l'habituel, du *déjà-entendu*, comme si l'idée était aujourd'hui devenue un lieu commun :

Désormais, tout le monde a une opinion sur la mondialisation, l'agonie du secteur textile, la crise économique. Le scénario se répète à chaque appréciation du dollar canadien : les boulots partent à Ciudad Juárez, à Shenzhen, à Dacca. Une guerre silencieuse se déroule, et sa ligne de front traverse le cœur de Huntingdon, PQ.

Sujet à propos duquel « tout le monde a une opinion », la mondialisation est ici quelque chose qui appartient au quotidien, à la *doxa*, comme si le phénomène allait de soi. À travers cette

¹⁷⁵ Michel Biron, « Les vertus de l'oubliabilité », *op. cit.*

image d'une grande guerre dont le front se situerait dans une petite ville du Québec, le roman montre aussi que cette idée qui embrasse la vastitude du monde s'est frayé un chemin jusqu'au minuscule. À la suite de ce passage, la narration se focalise sur le personnage de Josée Savoie, la mère de Lisa : « Josée Savoie n'a, quant à elle, pas d'opinion très arrêtée sur la mondialisation, sinon que ça ne risque pas de ralentir. Mieux vaut s'y faire. » (*SDL*, p. 57) On remarque ici l'emploi du discours indirect libre, alors que le récit prend en charge l'opinion du personnage, sans pourtant tout à fait lui attribuer le discours (la phrase « Mieux vaut s'y faire » vient illustrer la pensée de Josée sur la question, mais est intégrée à la narration). Si la voix narrative choisit d'épouser le point de vue du personnage, cela a pour effet de souligner sa tendance à ne pas remettre en question ce qui l'entoure. Ainsi, le rapport de connivence avec le lecteur peut s'établir sur la reconnaissance de cette acceptation peut-être trop simple d'une réalité pourtant complexe. À la suite de Stéphane Larrivée et Andrée Mercier dans un article où ils s'intéressent à l'ironie dans le roman *Tarmac* de Dickner, je constate que, chez l'écrivain, « le travail de l'ironie contribue [...] à relativiser les discours¹⁷⁶ ». Tandis que ce sont les discours prophétiques sur la fin du monde qui sont ironisés dans le deuxième roman de l'écrivain, dans *Six degrés de liberté*, ce sont des discours sur la mondialisation, la consommation et le progrès qui sont interrogés.

Dans les deux romans, l'ironie nous rend certainement (pour le dire encore une fois avec Jankélévitch) plus « attentifs au réel », qu'elle s'attache à ce qui il y a de plus quotidien dans la réalité, ou encore à ce qui semble aller de soi (qu'il s'agisse d'idées préconçues, de concepts ou de pratiques contemporains). Chez François Blais, les narrateurs se plaisent à tout rejeter et à tout railler. Ceux-ci, par le biais de l'ironie, se moquent aussi bien de ce qui relève du quotidien que de ce qui appartient à des savoirs traditionnellement conçus comme « élevés ». Chez Dickner, bien que la critique de certains discours soit plus discrète, elle force néanmoins à reconsidérer certains traits de notre contemporanéité, ainsi qu'une conception peut-être trop stable du monde. Véritable attitude critique vis-à-vis de la culture de masse et des discours dominants, l'ironie, chez les deux romanciers, permet d'appréhender le monde, et ce, de

¹⁷⁶ Stéphane Larrivée et Andrée Mercier, « “Ça va v'nir pis ça va v'nir”. Autorité narrative et prophéties postmodernes dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *La Logeuse* d'Eric Dupont », dans Pierre Schoentjes et Didier Alexandre (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature des XXe et XXIe siècles », 2013, p. 155.

manière ludique. Car l'ironie, toujours, force le lecteur à se questionner, à remettre en question ce qui lui est transmis.

3.3. Récits joueurs, discours truqués

Dans les romans à l'étude, les voix narratives se font joueuses : par des voies détournées, elles cherchent l'adhésion du lecteur tout en le forçant à interroger ce qui est dit, à y lire autre chose. Car, alors que les romans mettent à mal certains concepts ou systèmes de valeurs, et qu'ils cherchent à ébranler des hiérarchies ou des « vérités » universelles, c'est toujours par la lecture que doit s'accomplir le sens. En effet, jouant sur les décalages et les contradictions, le romancier ironiste joue aussi avec son lecteur.

« L'ironie pose nécessairement la question de l'autorité, dans la mesure où elle conteste les systèmes de croyance et s'oppose au discours autorisé¹⁷⁷ », soutiennent Larrivée et Mercier, mettant non seulement l'accent sur la dimension subversive de l'ironie, mais aussi sur son rapport étroit à la question de l'autorité narrative. Dans le texte littéraire, c'est la narration qui est en charge de la parole et qui, de fait, est à la source de l'ironie. Car l'ironie, dans le discours, est toujours issue d'une intention, et donc d'un locuteur. « [L]'ironie verbale suppose [...] un ironiste conscient de la technique qu'il met en œuvre et du double sens de ses propos¹⁷⁸ », écrit à ce propos Pierre Schoentjes. Si l'ironie traduit un certain rapport au monde, elle est aussi un procédé d'écriture (elle est inscrite dans le texte, et peut être perceptible au travers de tournures de phrase, d'exagérations, ou de juxtapositions singulières). Mais si cette dernière est créée par le discours, elle nécessite aussi un récepteur pour exister. En effet, sa compréhension repose sur un rapport de connivence avec le lecteur. Comme l'écrit Schoentjes, « l'ironie ne sera véritablement ironie que lorsqu'elle saura créer un moment d'ouverture dans le texte et permettra ainsi au lecteur de s'impliquer dans l'œuvre¹⁷⁹. » Plus tôt dans son ouvrage, Schoentjes explicite la dimension interprétative de l'ironie par le biais d'une comparaison ludique. Pour lui,

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁷⁸ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 25.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 320.

[l]'ironie demande à être percée à jour : elle ferme la porte mais laisse une clé suspendue à côté de l'encadrement, voire engagée bien visiblement dans la serrure, elle invite celui qui fait route derrière elle et le guide en lui montrant comment procéder pour la rejoindre. Son sourire et son clin d'œil signifient : « Suis-moi ».¹⁸⁰

L'ironiste cherche à se faire comprendre, et laisse au lecteur certains indices lui permettant de saisir autre chose, derrière ce qui est dit. Ainsi, dans le texte littéraire, le récit fait entrer le lecteur dans un jeu d'allusions, où le sens est parfois double, truqué. Le lecteur doit alors accepter d'entrer dans le jeu de l'ironiste, mais il doit aussi posséder les connaissances nécessaires à la saisie de l'ironie. Pour Philippe Hamon, l'ironie « construit [...] un lecteur particulièrement actif, qu'elle transforme en co-producteur de l'œuvre, [...] et qu'elle sollicite dans l'intégralité de ses capacités herméneutiques d'interprétation, ou culturelles de reconnaissance de référents¹⁸¹ ». Autrement dit, la compréhension de l'ironie suppose que des savoirs et des codes soient connus des lecteurs, sans quoi l'ironie n'est pas comprise.

Dans *Six degrés de liberté*, la narration, joueuse, feint une forme de neutralité tout en faisant entendre sa voix, son point de vue. Car bien qu'elle semble parfois décrire objectivement, elle laisse entrevoir son jeu. Par exemple, dans cet extrait d'abord plutôt descriptif d'images qui défilent à la télévision, la voix narrative semble se cacher et se montrer à la fois :

[U]n écran encastré diffuse des activités insolites [...] puis on enchaîne avec un pseudo-reportage sur la crise financière à Abu Dhabi. Des milliers de voitures prennent la poussière à proximité de l'aéroport de Dubaï, laissées là par des hordes de Britanniques et d'Émiriens ruinés, partis en vitesse afin d'éviter la prison par défaut de paiement. La charia cohabite apparemment assez mal avec la culture spéculative. La caméra se promène sur des Ferrari, des Jaguar, des Porsche abandonnées sur le bord de la route [...]. Les capots sont couverts d'une poudre jaunâtre dans laquelle on a tracé des phallus et des insultes en arabe. (*SDL*, p. 302).

Alors que le texte souligne une contradiction entre les enseignements de la charia et les cruautés des lois du marché, un point de vue, difficile à situer, est introduit (l'adverbe « apparemment », notamment, sous-entend que quelqu'un perçoit la situation). Bien que ce soit Jay qui éprouve, après ce visionnement, « un furieux besoin d'en finir avec la géographie » (*SDL*, p. 302), la phrase ne lui est jamais attribuée par le texte. En cela, cet extrait force le lecteur à reconsidérer le statut de cette narration extérieure à la fiction : bien qu'elle soit omnisciente, celle-ci ne

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹⁸¹ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 151.

semble pas neutre. À l'instar de Mercier et de Larrivée, je constate que, chez Dickner, « le travail de l'ironie [...] cultive moins le paradoxe pour lui donner le dernier mot que pour déployer les mécanismes d'interprétation et, plus encore, d'adhésion au discours¹⁸². » Autrement dit, si la narration met en relief certains paradoxes, c'est moins pour les maintenir dans leur ambiguïté que pour forcer le lecteur à mettre en branle son jugement critique.

Cette neutralité feinte de la narration est aussi présente à l'échelle du récit entier, ce dernier s'affichant comme une construction, comme quelque chose de savamment orchestré. Au fil du récit, la narration semble jouer à laisser au lecteur des indices, le plongeant dans un véritable jeu de cache-cache. Ainsi, avant même que le conteneur Papa Zoulou ne soit recherché à la GRC, l'univers des conteneurs est inscrit dans le roman, et ce, autant dans la trame narrative qui met en scène Jay que dans celle qui s'attache plutôt aux personnages de Lisa et d'Éric. Tandis que, d'un côté, la narration indique que l'atelier du père de Lisa est « un ancien conteneur Mærsk parqué derrière la maison » (*SDL*, p. 16), de l'autre côté, l'avion de Jay passe par-dessus un port rempli de conteneurs : « L'appareil vire vers la mer, survole le terminal portuaire de Caucedo. Dans la gare de triage, des milliers de conteneurs attendent, empilés comme les pièces multicolores d'un jeu inconnu. » (*SDL*, p. 27). Par là, le roman semble inviter le lecteur à porter une attention particulière à cet élément. Le romancier s'amuse alors, dans une forme de clin d'œil, à dessiner une image de ce qui arrivera plus tard dans le récit : c'est dans un véritable « jeu inconnu » que s'embarquera Lisa à bord de son conteneur-atelier. Mais, ce faisant, la narration exhibe aussi la manière dont elle agence consciemment les événements du récit. Dans ce qui peut s'apparenter à une « ironie de situation¹⁸³ », c'est le « hasard » narratif qui est mis à mal. Montrant que chaque élément de la fiction est là pour signifier, le roman incite encore le lecteur à recevoir ce qui est raconté comme une histoire inventée, faisant vaciller l'illusion de vérité.

Chez François Blais, l'ironie de la narration concerne très souvent le système de valeurs sur lequel repose le monde littéraire. La saisie de l'ironie des narrateurs, dans *Document 1*, suppose que le lecteur partage les codes qui régissent cette sphère de la production culturelle,

¹⁸² Stéphane Larrivée et Andrée Mercier, *op. cit.*, p. 167-168.

¹⁸³ Schoentjes définit l'ironie de situation (ou l'ironie du sort) comme un « agencement particulier des faits », lequel paraît naître du hasard, mais qui n'en est pas moins, dans le texte littéraire, intentionnel, en ce que c'est la narration qui prend en charge l'agencement des événements. Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 15.

car l'ironie de la narration vis-à-vis du monde de la littérature passe tantôt par des juxtapositions d'éléments hétérogènes, tantôt par des comparaisons étonnantes. En cela, les narrateurs montrent néanmoins qu'ils connaissent le domaine, qu'ils maîtrisent les codes propres à cet univers, d'où leur rapport très ambigu à la littérature – les personnages de Blais rejoignent, sur ce point aussi, ceux de Ducharme. Par exemple, lorsque Tess conseille à son lecteur de choisir un ouvrage de théorie littéraire, elle mentionne côte à côte des titres célèbres et l'ouvrage de l'écrivain populaire dont elle raille la quasi-totalité des enseignements : « *Esthétique et théorie du roman*, de Bakhtine, *L'art du roman* de Henry James ou encore *Conseils à un jeune romancier*, de Marc Fisher » (*DI*, p. 48). D'une manière semblable, lorsqu'elle doit donner à Sébastien Daoust son opinion sur ses romans après les avoir lus – elle les a détestés –, elle le compare pourtant à de grands écrivains du corpus littéraire mondial : « Je lui ai parlé de sa virtuosité, de son audace, j'ai fait retentir (pour la première fois, sans doute, dans ce Subway) les noms de Broch, de Gombrowicz, de Buzzati et même de Zénon d'Élée, un coup partie » (*DI*, p. 58). Ce faisant, le roman se plaît à déconstruire les hiérarchies internes au monde littéraire. Dans le dernier extrait, Blais érige aussi la ville de Grand-Mère en antithèse du littéraire. Tout le chapitre portant sur « La scène littéraire locale » (*DI*, p. 48) travaille d'ailleurs cette rupture entre le monde des lettres et la ville Grand-Mère, car parmi les écrivains amateurs ou professionnels que Tess nomme, aucun n'est reconnu par l'institution. Chez Blais, il s'agit de tout tenir à distance, mais aussi d'être en marge de tout : les narrateurs de *Document 1* n'appartiennent ni tout à fait à la communauté grand-méroise ni au reste du monde. Se moquant de ce qui est considéré comme noble ou supérieur, les narrateurs font du texte littéraire un lieu à la fois subversif et ludique, un espace où tous les détournements sont permis. Néanmoins, leur ironie cherche à faire du lecteur un complice, l'engageant dans leur lecture enjouée du monde.

Sur le plan de l'écriture, l'ironie de Tess va de pair avec un refus de toute forme de sentimentalité ou de *pathos*. Parce que les narrateurs se « refusent à l'enchantement¹⁸⁴ », pour le dire avec Jankélévitch, « l'ironie [leur] donne le moyen de n'être jamais désenchantés¹⁸⁵ ». On se rappellera que Tess et Jude se disent eux-mêmes « quelconques » (*DI*, p. 10), allant même jusqu'à affirmer qu'ils sont « trop insignifiants pour être malheureux » (*DI*, p. 74). Ainsi, même le malheur est trop fort pour ces narrateurs qui se refusent à toute forme de

¹⁸⁴ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸⁵ *Ibid.*

grandiloquence. L'ambition littéraire, ainsi que la littérature que l'on pourrait qualifier de « sérieuse », sont à maintes reprises malmenées au fil du récit. Entièrement recopiée dans le roman, la fiche technique de la voiture Chevrolet Monte Carlo que les narrateurs se procurent est présentée ironiquement par Tess comme « de la poésie contemporaine » (*DI*, p. 127) puisqu'« on n'y comprend rien, mais [que] c'est beau par moments » (*DI*, p. 127). De manière semblable, lorsque Tess donne à lire le menu d'un restaurant auquel elle se rend avec Jude, elle prend encore une fois la poésie comme point de comparaison :

Les mots pour les mots, ce n'est pas trop ma tasse de thé. Je fais toutefois une exception pour les menus de restaurant. Moi qui préférerais laver le plancher à quatre pattes plutôt que d'ouvrir un bouquin de poésie, j'irais au restaurant uniquement pour me délecter des descriptions de plats. [...] (*DI*, p. 168).

Dans ces deux extraits, des discours appartenant au quotidien sont ironiquement élevés au rang de textes littéraires, la narratrice se plaisant à en faire ressortir une certaine beauté. Ce faisant, le roman s'en prend ouvertement à la grande « Littérature », qui serait centrée sur elle-même, trop opaque, voire inaccessible. Le roman de Blais semble chercher à dire l'inadéquation entre la grande littérature et la réalité ; dans cette opposition, le roman prend évidemment le parti du réel. À cette littérature, le roman de Blais oppose un texte où n'importe quel discours, n'importe quel élément du réel peut être repris et détourné, qu'il s'agisse de la production d'un écrivain amateur ou de l'institution littéraire. Refusant d'adhérer à quelque système de valeurs que ce soit, Tess et Jude esquivent aussi toute forme de grandeur. Dans ce roman, nous disent les narrateurs, aucune forme de profondeur n'est tolérée.

Sur le plan formel, les jeux des narrations sont donc très différents dans les deux romans. Chez Dickner, l'ironie révèle certaines contradictions par le biais de clins d'œil et de jeux subtils. Ces derniers invitent le lecteur à rechercher un sens derrière des éléments particuliers du récit, mais toujours en racontant une histoire, en jouant le jeu de la littérature. Chez Blais, c'est plutôt *contre* l'institution littéraire et ses règles que s'érigent les narrateurs, qui forcent le lecteur à déconstruire un univers littéraire chargé de normes et d'idéaux. Ainsi, dans les deux cas, la mise à distance que produit l'ironie contribue à faire du lecteur un interprète lucide. Comme le souligne Schoentjes, « [l]a fiction ne copie pas la réalité, pas plus qu'elle ne rend

compte de la vérité : elle demande au lecteur de créer sa réalité et de distiller sa vérité à partir des significations contradictoires qu'elle juxtapose¹⁸⁶. »

3.4. La fiction : entre ordinaire et absolu

Si j'ai entamé ce chapitre en m'intéressant à la part de réel qui compose les œuvres à l'étude, c'est sur leur rapport à la fiction que je le terminerai, puisque je remarque que *Document 1* et *Six degrés de liberté* ne jouent jamais tout à fait le jeu de la vérité. La manière dont ces romans laisse voir leur dimension fictive n'est pas sans rappeler une forme d'ironie que dessine Schoentjes dans son ouvrage. Pour lui, l'ironie littéraire peut aussi travailler à mettre à mal la vérité de l'œuvre et son statut de fiction. Comme point de départ de son ouvrage, Schoentjes remarque que l'ironie peut agir à différents niveaux dans le texte littéraire¹⁸⁷. Parmi ceux-ci, « le niveau de l'art suppose [...] un auteur conscient des techniques et des outils qu'il manie et désireux de les montrer¹⁸⁸ ». Tel qu'il l'explique, l'ironie participe aussi du rapport au réel ou des mécanismes d'adhésion au monde de la fiction : « L'art s'efforce de mettre la réalité en scène, et l'ironie [...] participe de cette *mimésis* ; mais quand l'art fait référence à sa propre machinerie, qu'il exhibe ses procédés plutôt que de les dissimuler, il se met aussi lui-même en scène et s'affirme comme artifice¹⁸⁹. » Dans les romans à l'étude, cette forme d'ironie, laquelle repose sur un dévoilement de l'artifice du romancier, permet d'ancrer différentes perceptions du rôle de l'écrivain et des possibilités de la fiction. Tandis que Blais dévoile les mécanismes de la fiction pour mieux désacraliser le travail du romancier, Dickner semble choisir de conférer à l'activité fabulatrice un véritable pouvoir.

Comme je l'ai déjà évoqué, chez François Blais, le récit se plaît à ne jamais tomber dans le « romanesque », tout comme il se plaît à ne jamais être à la hauteur de l'idéal du roman – ou du moins, de l'idéal du roman tel qu'érigé au XIX^e siècle, avec son ambition totalisante. Au contraire, le travail de romancier, chez François Blais, est ancré dans les « petites choses », en

¹⁸⁶ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 320.

¹⁸⁷ À partir d'un passage du roman *Les Paysans* (1845) de Balzac, Schoentjes note que l'ironie est perceptible à quatre niveaux différents du texte, soit le comportement (l'attitude des personnages), la situation (l'agencement des faits), le discours (lorsque se font entendre les voix des personnages) et l'art. *Ibid.*, p. 13-17.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 17.

¹⁸⁹ *Ibid.*

plus d'être profondément ludique et libre. « [É]crire m'amuse » (*DI*, p. 125), dit Tess, pour qui l'écriture paraît être un divertissement, une activité d'une étonnante facilité. Aussi Tess ridiculise-t-elle les souffrances souvent associées, dans l'imaginaire de la création, à l'acte d'écriture : « [s]i j'étais un vrai écrivain, avec des livres publiés et des articles à mon sujet dans *Lettres québécoises*, je ne tiendrais pas le même discours, je dirais qu'écrire ça fait mal, que ça m'arrache les tripes [...], des niaiseries de même » (*DI*, p. 126). Or si Tess dit ne pas être un « vrai écrivain », le lecteur de *Document 1* a pourtant entre les mains un roman qui semble être celui de Tess, car si le voyage planifié n'a jamais lieu, le roman – certes décevant – est quant à lui mené à terme. François Blais superpose au ratage de ses personnages une réussite, car bien que la fin du roman signe la mort du projet de voyage, ce congédiement ultime profite à ce qui semble partout mis à mal, soit la littérature. Or, même cette réussite des personnages est truquée. Comme on le sait, le titre du roman *Document 1*, tel qu'il est publié à L'instant même, répond à celui que porte le récit dans la fiction : « pour le moment il s'appelle encore *Document 1*, mais ça c'est l'idée de Microsoft Word. On peut sûrement faire mieux » (*DI*, p. 99). Tess, dans une interpellation à son lecteur théorique, invite alors le lecteur réel à reconsidérer l'objet livre qu'il tient :

Toi, lecteur, comme tu as entre les mains le produit fini, avec une belle couverture, un beau numéro ISBN et de beaux remerciements au Conseil des Arts, tu connais bien sûr déjà le titre qu'on aura choisi. Avoue qu'il casse des barreaux de chaise, notre titre ! Je n'ai aucune idée de ce que ça sera, mais je sais qu'on va trouver quelque chose de grandiose, je nous fais confiance. (*DI*, p. 101).

Ce faisant, Tess force le lecteur à quitter momentanément la fiction pour s'attarder au paratexte, mêlant la métadiégèse et l'intradiégèse. De ce jeu entre la fiction et la réalité, c'est le caractère construit du récit qui est mis de l'avant puisque le nom « François Blais » figure sur la couverture du roman (tel qu'il est présenté dans la diégèse, le roman aurait dû paraître sous le nom de Sébastien Daoust). C'est d'ailleurs là que se situe le jeu référentiel sur lequel repose *Document 1* : le lecteur sait que le roman écrit par Tess, qui réitère partout un rapport étroit avec le réel, tentant çà et là d'apparaître *vrai*, n'est que fiction.

« [Q]u'est-ce qu'un bon romancier, sinon un as de la bullshit ? » (*DI*, p. 103), écrit Tess, soulignant la dimension à la fois trompeuse et mensongère de l'écriture romanesque, dans un véritable pied de nez au travail d'écrivain. *Document 1*, en effet, désacralise aussi le texte littéraire en refusant toutes les caractéristiques qui permettrait à la fiction de tendre vers une

forme de vérité ou d'absolu. Ainsi, dans le passage où elle reprend les conseils de Marc Fisher, lorsqu'il est question de l'« imagination » dont doit faire preuve le romancier, Tess s'avoue très peu inventive : « Honnêtement, je crois que je n'ai aucune imagination. [...] Toutefois, sauf erreur de ma part, le présent "roman" est sans doute le premier à relater un périple à Bird-in-Hand. C'est au moins aussi original qu'une réunion d'affaires dans un bain tourbillon. » (*DI*, p. 95). Si cette affirmation ancre la narration dans la réalité, elle met aussi à mal la dimension fabulatrice du littéraire ; ici aussi, Tess joue sur la frontière entre fiction et réalité d'une manière qui retire à l'imagination sa puissance. Quant à la « philosophie » que devrait porter le roman selon Fisher, elle est l'objet d'un véritable congédiement de la part de la narratrice : « [j]e suis assez lucide, lecteur, pour savoir qu'à ce stade il y a longtemps que tu ne comptes plus sur moi pour te révéler les finalités dernières de l'univers » (*DI*, p. 96), affirme Tess avant de « [s]'avoue[r] impuissante à apaiser [l]es angoisses métaphysiques » de son lecteur (*DI*, p. 96). Cet aveu de la narratrice trouve d'ailleurs écho dans le discours de l'écrivain François Blais sur son écriture. « S'il y a une chose que je sais de manière certaine à mon sujet, c'est que je n'ai aucun talent pour l'absolu¹⁹⁰ », écrit ce dernier dans son texte de présentation d'un dossier consacré à son œuvre dans la revue *Lettres québécoises*, en 2019. Plus loin, il enchaîne :

Bien sûr, quand vient le temps de remplir mes demandes de bourses au Conseil des Arts, et que je dois justifier le financement par le trésor public d'un énième essai sur moi-même, je pète la broie dans le genre : c'est en creusant l'intime qu'on parvient à toucher l'universel et blabla, mais je sais bien, au fond, que s'il m'arrive de toucher à l'universel, c'est toujours par accident, en m'enfargeant dessus¹⁹¹.

Comme si le désir d'atteindre l'universel le dépassait, François Blais revendique, dans une forme de modestie, une littérature sans ambition de grandeur, une littérature qui ne *peut* rien, sinon simplement dire le trivial et le banal. Se refusant à rechercher consciemment l'absolu derrière le quotidien, François Blais semble néanmoins souligner par là – et malgré lui peut-être – une dimension importante de son œuvre : sa capacité à rejoindre l'existence de chacun, en révélant le ridicule de certaines choses, petites ou grandes, de l'univers numérique à celui de littérature, en passant par nombre de pratiques populaires et de discours communs.

¹⁹⁰ François Blais, « Le Christopher Knight des pauvres », *Lettres québécoises*, n° 176, hiver 2019, p. 8.

¹⁹¹ *Ibid.*

Le cas de François Blais, à mon avis, éclaire celui de Nicolas Dickner. En effet, la façon dont *Document 1* se refuse à toute forme d'absolu pointe vers quelque chose de structurant chez Dickner, soit une manière toute particulière d'embrasser le côté enchanteur de la fiction. En effet, dans *Six degrés de liberté*, les expérimentations scientifiques des jeunes Lisa et Éric acquièrent une dimension fabuleuse et poétique. Le parachute que ces derniers conçoivent lorsqu'ils sont jeunes – ils y attacheront un appareil photo et une sonde afin de le lancer dans les hauteurs – constitue un vrai chef-d'œuvre pour la jeune Lisa :

Lorsque Lisa passe la porte de l'atelier, victorieuse et crevée, son œuvre roulée sous le bras comme une toile de Picasso fraîchement piquée au Prado, elle n'éprouve pas seulement de la fierté, mais l'impression d'avoir découvert l'antidote au vertige originel. En traversant les quelques mètres de gazon qui la séparent de sa maison, elle lève le nez vers la voûte étoilée. (*SDL*, p. 75)

Non seulement le parachute est comparé à une pièce d'art, mais celui-ci semble aussi permettre à la protagoniste d'accéder à quelque chose de supérieur, comme si le travail d'artiste-bricoleuse avait le pouvoir d'élever Lisa, de lui faire voir autrement les choses. Parce que cette dernière regarde ensuite « vers la voûte étoilée », c'est une véritable tension vers l'au-delà qui est créée dans le passage. Même le matériau utilisé pour la fabrication du ballon est précieux, parce qu'il s'agit d'un tissu délicat, mais aussi parce que celui-ci porte une histoire : « Pure soie du Ganzhi. Boutons en ébène. Mon frère les a faits faire en 1957 pour chanter *Madame Butterfly* au Métropolitain Opera, à New York » (*SDL*, p. 74), expliquera Mme Miron à Lisa en lui offrant la chemise qui servira à faire le ballon. Si l'expérience des deux jeunes acquiert ainsi une valeur et un raffinement, elle semble aussi les ancrer davantage dans la pratique artistique : de *Madame Butterfly* au parachute, la chemise semble poursuivre un chemin cohérent, pour permettre une nouvelle forme d'art. Plus loin dans le roman, Lisa se remémore la fabrication du ballon comme un véritable processus de création où le travail intellectuel et le bricolage allaient de pair : « Le véritable but du ballon, c'était sa construction, les soirées passées à coder, coudre et déboguer, à chercher des réponses aux questions soulevées par les réponses aux questions. » (*SDL*, p. 99). Dans *Six degrés de liberté*, les domaines scientifiques et artistiques semblent alors profondément entrelacés, comme si le bricolage, la programmation ou la mécanique permettaient une plongée dans l'imaginaire et le merveilleux. Et lorsque Lisa découvre, des années plus tard, « les deux cent cinquante-trois photos prises par la sonde lors de son ascension depuis le champ de maïs jusqu'à la stratosphère » (*SDL*, p. 196), c'est alors l'espace qui est transformé et enchanté, puisque le Domaine Bordeur se révèle autrement à ces personnages qui

n'en percevaient que la banalité : Lisa « ne peut regarder ces images spectaculaires sans ressentir une sorte de dissonance cognitive – comme si, d'un seul coup, leur adolescence grisâtre au Domaine Boredom avait été transmutée en reportage de *National Geographic*. » (*SDL*, p. 196). L'apparence, la valeur que l'on accorde à certaines choses, semble alors nous dire le roman, n'est qu'une question de point de vue : non plus « grisâtre » et ennuyeux, le Domaine Bordeur, lieu auquel étaient pourtant associées des caractéristiques telles que l'immobilité et l'enfermement, est élevé au rang des paysages grandioses capturés par les photographes de *National Geographic*.

En cela, *Six degrés de liberté* rapproche le quotidien du fabuleux et montre qu'il y a toujours une possibilité d'enchanter l'ordinaire. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que ce soit le personnage de Lisa, celle qui a l'idée du voyage en conteneur, qui ait une capacité d'émerveillement devant des choses pourtant banales. Or le roman de Dickner, lorsqu'il adopte le point de vue de ce personnage, ne s'enfonce pas pour autant dans une forme d'idéalisme, puisqu'il montre toujours l'envers du décor, la dualité de ce qui compose notre monde contemporain. Ainsi, dans un extrait où Lisa contemple avec enthousiasme une montgolfière, une déception guette la jeune fille :

Lisa est excitée comme une gamine, et Robert s'amuse de la voir trépigner devant ce qui n'est, en somme, qu'une grosse poche de polyester remplie d'air chaud. Il doit l'admettre : la rondeur et les couleurs du ballon ont un je ne sais quoi de réjouissant, qui force le sourire.

Très lentement, le ballon pivote sur lui-même et dévoile l'immense logo RE/MAX imprimé sur le nylon. La magie du moment se dégonfle comme un coussin péteur. (*SDL*, p. 56)

Si cet extrait montre le côté merveilleux d'un objet que le père de Lisa ne percevait pas d'emblée ainsi, il dit aussi l'inadéquation entre ce qui relève de l'émerveillement et ce qui tient de l'économie capitaliste (inscrite ici dans un simple logo RE/MAX). Car, dans l'univers du roman, le discours marchand semble rester incompatible avec le fabuleux. Le caractère subversif du voyage accompli par Lisa tient, après tout, du détournement d'un objet lié au commerce : le périple en conteneur n'entre pas dans cette logique de rentabilité. Au contraire, il tient simplement d'un désir de réinventer l'ordinaire pour le faire tendre vers l'absolu. Tandis que l'« esprit géométrique » (*SDL*, p. 28) d'Éric voit déjà dans le conteneur quelque chose de formidable – « Ça fait penser à une sonde Voyager » (*SDL*, p. 216), dira-t-il à son amie –, la

« synthétique et narrative » (*SDL*, p. 28) Lisa déplore que cette technologie ne serve qu'au transport de choses banales destinées à la consommation : « au lieu d'aller visiter Saturne, tes conteneurs-drones vont transporter des stylos Bic et des brosses à toilettes. Le gars le plus intelligent que je connais se casse la tête pour que madame Ouimet puisse acheter des coussins à fleurs et des bananes... » (*SDL*, p. 216). Aussi Lisa aura-t-elle l'idée de transformer ces mouvements en quelque chose de neuf, en une entreprise digne d'un récit. Le texte souligne d'ailleurs le fait que le voyage de Lisa n'a pas d'autre finalité que son accomplissement. En-dehors de son temps, en ce qu'il rappelle les voyages d'exploration d'autrefois, mais aussi en-dehors du système et de sa logique de productivité, le voyage de Lisa doit, pour Éric, être dessiné autrement que sur un écran : « la raison pour laquelle Éric utilise une carte en papier est moins utilitaire : il s'agit d'une façon de se rappeler que toute cette entreprise est essentiellement poétique, qu'elle échappe à sa sphère d'activité habituelle. » (*SDL*, p. 310). La carte, pour le personnage, semble défamiliariser le regard, éveiller la « poésie » de ce voyage. C'est qu'elle peut favoriser l'imagination ; comme le dit Rachel Bouvet, « le plaisir des formes, la dérive imaginaire et la rêverie du lointain nés de l'interaction avec une carte peuvent enrichir notre rapport à l'espace¹⁹² », puisque la carte permet d'offrir une perspective différente sur le monde. Un autre passage illustre particulièrement bien la manière particulière dont le roman parvient à rendre l'ordinaire fascinant. Lorsque Jay, dans ses recherches, ouvre le site web de l'entreprise d'Éric, elle voit dans les images de conteneurs qui surgissent une capacité particulière à saisir une « poésie » sinon invisible : « En page d'accueil défilent des conteneurs, des grues à portique, des camions, et encore des conteneurs, des conteneurs la nuit, au coucher du soleil et dans la brume, photographiés par des professionnels avec l'œil juste et une sensibilité pour la poésie industrielle. » (*SDL*, p. 170) Cet extrait, à mon avis, traduit bien la poésie du romancier Dickner qui, à travers son roman, semble justement s'efforcer d'être sensible à la richesse et à la portée d'espaces ou d'objets en apparence dénués de beauté.

« Attitude critique qui invite à mettre le monde en question par des chemins détournés, l'ironie nous renvoie aussi à la place de la fiction entre réalité et mensonge¹⁹³ », écrivent Didier Alexandre et Pierre Schoentjes dans le texte d'introduction d'un ouvrage consacré à l'ironie

¹⁹² Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹³ Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, « Le point sur l'ironie contemporaine (1980-2010) », *L'Ironie: formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 15.

dans les textes contemporains. Je retrouve, dans les romans à l'étude, une telle invitation à réfléchir « à la place de la fiction » ainsi qu'au pouvoir qu'elle détient. Alors que Blais revendique une littérature « niaiseuse », ancrée dans une réalité quotidienne et dénuée de toute tension vers l'absolu, Dickner fait du réel – aussi prosaïque soit-il – un tremplin vers l'imagination et la grandeur, comme si le travail de l'artiste consistait, chez lui, à réenchanter le monde, à créer de nouvelles histoires. Chez Dickner, le voyage semble donc préserver sa *narrativité*, en ce qu'il reste créateur de récits. Sur ce plan, les romans à l'étude s'opposent ; comme je l'ai souligné dès le premier chapitre de ce mémoire, *Six degrés de liberté* et *Document 1* n'investissent pas la narrativité de la même manière. Tandis que *Document 1* met à mal l'action, l'immersion fictionnelle de même que la puissance du roman, dans un véritable pied de nez au romanesque et aux conventions de la fiction, le roman de Dickner fait plutôt écho à ce que constatent René Audet et Nicolas Xanthos à propos d'un pan du corpus littéraire contemporain français. Ceux-ci évoquent un « “retour au récit”, lequel véhiculerait toute la charge positive d'un réinvestissement de la *fabula* par la prose actuelle¹⁹⁴ ». Pour eux, ce « retour au récit »

appelle en fait un retour à l'imaginaire, à la force immersive de la fiction, à une construction réticulaire des mondes représentés ; retour au récit, à la façon d'un retour sur des lieux significatifs du passé, dialogue entre une perception d'un monde en fuite et un passé, une mémoire dont il faut témoigner, auxquels il faut se lier pour donner sens à notre réalité¹⁹⁵.

À la manière des œuvres dont parlent Xanthos et Audet, *Six degrés de liberté* investit le romanesque de l'expérience du voyage d'une manière « positive » et sincère, comme pour éveiller une mémoire littéraire et la mettre en dialogue avec le monde contemporain. Du côté de *Document 1*, c'est plutôt par la négation du voyage et de sa narrativité que ce passé littéraire est réinvesti. François Blais, dans son roman, refuse le récit et la « force immersive de la fiction », comme si les ambitions de la *fabula* étaient trop grandes et, en ce sens, inadéquates lorsqu'il s'agit de rendre compte d'une réalité contemporaine « petite », quotidienne.

¹⁹⁴ René Audet et Nicolas Xanthos, « Présentation : actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 5.

¹⁹⁵ *Ibid.*

Conclusion

Parce qu'ils mettent à mal l'idée même du voyage, les romans *Six degrés de liberté* de Nicolas Dickner et *Document 1* de François Blais témoignent, à mon avis, d'une fragilité similaire à celle que décrit Christine Montalbetti dans un ouvrage intitulé *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*. Celle-ci situe l'écriture du voyage entre deux difficultés : d'une part, l'impossibilité d'écrire le monde, qui ne serait jamais tout à fait dicible, en raison de son hétérogénéité, et, d'autre part, l'inévitabilité de la reprise d'une bibliothèque entière d'œuvres racontant le voyage. Ainsi, selon elle, le récit du voyage serait toujours tiraillé entre un désir d'écrire la réalité avec exactitude et un « risque de la redite¹⁹⁶ », lequel est précisément lié à l'existence d'un corpus de textes antérieurs ayant déjà raconté l'espace. En effet, pour Montalbetti, non seulement « [l]es formulations préalables de l'espace condamnent chaque nouveau texte à faire double emploi avec les précédents¹⁹⁷ », mais la bibliothèque « constitue un filtre entre [l]a plume et le monde¹⁹⁸ » en ce que sa « grille générique [...] fournit un dessin *a priori*¹⁹⁹ ». Aussi l'écriture du voyage serait-elle toujours tendue entre la réalité et l'imaginaire, entre des lieux historiques et des espaces de fiction, créés et nourris par des récits d'hier et d'aujourd'hui.

Si la réflexion de Montalbetti trouve écho chez Dickner et chez Blais, c'est que les deux textes tentent à la fois de mettre en récit un territoire et un monde hétérogènes, et de se dégager de « grilles génériques » surjouées, voire désuètes. Détournant les clichés de l'écriture du voyage, déjouant les attentes liées à ses carcans génériques, les romans se heurtent aussi à un référent instable, celui du territoire contemporain, à la fois surchargé et uniformisé, tout aussi trop-plein que vidé de ses richesses. À travers leur représentation du monde contemporain, *Document 1* et *Six degrés de liberté* s'en prennent à ce je nommerai un « double désenchantement » : l'un est lié à l'impossibilité d'écrire le voyage aujourd'hui, et l'autre a trait à un territoire « en crise », à un espace qui échappe à toute compréhension stable. Entre

¹⁹⁶ Christine Montalbetti, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture », 1997, p. 54.

¹⁹⁷ *Ibid.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

« redite » du voyage et tentative de dire le réel, les récits se jouent d'un monde surchargé, se réappropriant l'espace en déplaçant les enjeux de son écriture. Pour ce faire, les deux romans que j'ai analysés investissent notamment des lieux qui échappent à la géographie traditionnelle, qu'il s'agisse de l'espace numérique, de villes quasi inconnues et marginales (Grand-Mère et ses alentours), ou même d'endroits imaginaires (le domaine Bordeur). Toujours, la reprise de l'écriture du voyage, dans les romans à l'étude, permet de maintenir une distance ludique vis-à-vis de toute une mémoire littéraire viatique, celle du Québec comme celle d'ailleurs. Devant un monde maintes fois exploré et maintes fois décrit, les romans de Dickner et de Blais déconstruisent l'imaginaire du voyage en s'amusant de ce qui les entoure et en s'attachant à la trivialité – celle des lieux comme celle de la réalité.

Dans *Document 1*, le texte littéraire se présente comme un espace où la banalité triomphe, où les hiérarchies ne tiennent plus, et où tout devient l'objet de l'ironie des narrateurs. Véritable terrain de jeu pour le romancier, l'écriture du voyage est sans cesse mise à mal dans ce roman qui se moque ouvertement des conventions littéraires. Sur le plan formel, le roman de Blais déjoue, parodie et pastiche ouvertement le récit de voyage ou le roman de la route, par le biais d'une écriture digressive et excessive, qui repousse sans cesse le voyage annoncé et qui exhibe ses propres détours. Par là, Blais s'engage aussi dans une réflexion sur l'Amérique. Si *Document 1* se joue de cet espace, c'est en se saisissant de ses excès : entre délire toponymique et mise en scène d'un territoire homogénéisé, le roman de Blais se plaît à montrer un monde désenchanté, dont il revendique l'ordinaire. Pour ce faire, le roman dépeint l'espace et la réalité dans leur dimension la plus ridicule. Comme on l'a vu, bien que le regard du romancier se porte vers de nombreux lieux et objets issus de notre monde, Blais ne reproduit pas le réel de manière fidèle, mais choisit plutôt d'en faire voir le caractère saugrenu, entre une ironie irrévérencieuse qui garde le lecteur à distance, et une empathie pour ce qui n'est ni élevé ni sérieux.

D'une manière semblable à ce que fait le roman de Blais, *Six degrés de liberté* recycle des clichés liés à la représentation du territoire ou du déplacement, et retire au lointain son exotisme. Chez lui comme chez Blais, le voyage vient alors bouleverser certains présupposés et concepts critiques qui définissent un rapport contemporain à l'espace (la mondialisation, la frontière, la « réalité » de la géographie ou la « virtualité » du numérique, etc.). Malgré les rêves d'aventures de la jeune protagoniste Lisa, ce sont souvent des lieux dénués de grandeur qui sont

privilegiés par la narration, qui en fait alors voir l'ambivalence. Car, devant un territoire désenchanté, Dickner réinsufflé, par la fiction, une beauté à ce qui est en apparence trivial. Dans un jeu sur les clichés et les attentes vis-à-vis de la trame narrative viatique, *Six degrés de liberté* parvient à « repoétiser » l'espace, en transformant des lieux industriels et des formes de transit en des espaces à explorer, en transformant les voies de transport et des réseaux de circulation les plus prosaïques en routes que personne n'a encore empruntées. Bien que le roman de Dickner évite le récit viatique traditionnel en s'attachant davantage à ce qui se situe en amont et aux abords du voyage – les expérimentations des jeunes Lisa et Éric, l'enquête de Jay, etc. – le périple autour duquel s'articule tout le récit acquiert néanmoins une portée fabuleuse. En cela, le voyage, dans *Six degrés de liberté*, permet un mouvement entre le réel et l'imaginaire, de même qu'entre la science et la fantaisie.

Comme on a pu le voir, les cartographies que déploient les romans à l'étude investissent des lieux que l'on pourrait dire *vides de récits*, et tirent parti des interstices d'un espace contemporain pourtant répertorié de part en part, en plongeant notamment dans le proche et le connu, comme pour mieux le révéler. Parce qu'ils déplacent le regard du voyageur de l'ailleurs vers l'ici, de l'extraordinaire vers l'ordinaire, *Six degrés de liberté* et *Documen It* ne placent pas la distance spatiale au cœur des voyages qu'ils mettent en scène. C'est, en ce sens, la dimension géographique du voyage qui est mise à mal dans les deux romans à l'étude ; le déplacement spatial et la traversée du territoire physique ne riment plus avec un décentrement du regard, avec une possibilité de remise en question du soi par le contact avec l'Autre. L'attention des romanciers Blais et Dickner, a-t-on remarqué, est davantage portée vers l'habituel et le trivial, comme s'il n'y avait plus lieu de considérer l'ailleurs comme quelque chose de différent. Aussi les attentes du lecteur vis-à-vis de la trame narrative viatique sont-elles forcément déjouées : sur les chemins de Tess et Jude, de même que sur ceux de Lisa, Jay et Éric, nulles découvertes, nuls regards « exotisants » sur quelque chose d'inconnu. Ce n'est pas par la distance avec le territoire de provenance et avec la société d'origine des personnages que se développe une réflexion sur le monde chez Blais ou chez Dickner. Au contraire, c'est en s'ancrant dans un territoire bien connu que les deux textes à l'étude se saisissent de la réalité contemporaine et en rendent compte.

Les romans *Six degrés de liberté* et *Document 1* n'invitent donc pas le lecteur réel à percevoir des différences entre le proche et le lointain, mais ils l'engagent plutôt à observer l'immédiat. Déplaçant le cadre de perception du voyageur, Blais et Dickner mettent à mal un aspect important de l'expérience viatique, soit l'idée selon laquelle c'est le déplacement physique qui constitue, pour le sujet, un parcours de connaissance, qui est apprentissage de soi et du monde. C'est le cas du roman de la route, dans lequel, comme le remarquent Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt, « les protagonistes se transforment de sédentaires en nomades, pour entreprendre un voyage identitaire qui les inspire à découvrir leur voie dans la vie²⁰⁰ ». Comme le met en évidence Pierre Auriol dans son essai où il prend appui sur les expéditions du capitaine Cook au XVIII^e siècle afin de réfléchir au voyage, l'acquisition du savoir a longtemps été l'un des buts principaux des voyages d'exploration :

Comment [...] ne pas concevoir que découvrir, s'avancer au plus loin de l'inconnu constitue l'un des traits dominants du voyage d'exploration ? Sans compter qu'à cela s'ajoutent d'un côté la passion de l'encyclopédisme, la volonté démesurée de réunir l'ensemble des connaissances en un tout unifié, et de l'autre, la conviction que les limites rencontrées par le savoir s'expliquent non par un défaut de méthode ou de raisonnement mais par l'état insuffisant des connaissances des lieux et places du monde²⁰¹.

Or, à une époque où les informations circulent et s'amassent à l'excès, une telle visée s'avère toutefois futile. Ainsi, si on a pu voir que les romans à l'étude présentent une forme d'encyclopédisme, force est de constater que celui-ci est à son tour détourné. En effet, les informations répertoriées et listées dans les romans à l'étude ne repoussent pas les « limites » de la connaissance. Plutôt que de chercher à l'étendre, elles semblent mettre de l'avant un autre type de savoir sur le monde, lequel ne tient ni de l'exploration ni de la rencontre avec une altérité : ce savoir-là naît d'une attention portée à ce qui est tout près, à un réel « sans importance », sur lequel on tend à lever le regard.

Si c'est souvent avec ironie que les romans à l'étude observent et enregistrent le monde, on a aussi pu voir que cette ironie n'est pas seulement railleuse, en ce qu'elle laisse entrevoir un désir authentique de représenter le marginal et le quotidien. L'ironie, bien qu'elle soit différente chez les deux romanciers, produit un effet semblable : elle engage le lecteur dans un

²⁰⁰ Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt, « Introduction », dans Jean Morency, Jeanette den Toonder et Jaap Lintvelt (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 6-12.

²⁰¹ Pierre Auriol, *La fin du voyage : postérité du capitaine Cook*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 28.

jeu, et le force à porter un regard à la fois critique et ludique sur son propre monde, un univers mondialisé, « technologisé », rendu banal par son uniformité, mais dont l'ordinaire n'est peut-être pas sans beauté. L'ironie des romanciers invite aussi le lecteur à se tourner vers le passé littéraire que ces derniers parodient. Pour Pierre Schoentjes, l'ironie donne l'occasion « de revisiter l'héritage littéraire tout en le maintenant à distance²⁰² », car elle permet une forme d'originalité dans la reprise : « l'artiste entend se servir de l'ironie pour s'approprier ce qui le précède tout en marquant sa différence²⁰³ », affirme-t-il dans *Poétique de l'ironie*. Dans *Document 1* et *Six degrés de liberté*, cette distance vis-à-vis d'un certain passé littéraire permet en effet de superposer le vieux au neuf, de manière à remettre en question des représentations traditionnelles, connues et « surfaites » des territoires québécois, américain ou mondial.

Pierre Schoentjes et Didier Alexandre, dans le texte d'introduction de leur ouvrage consacré à l'ironie contemporaine, proposent la catégorie de « roman de l'ironie ludique²⁰⁴ » pour décrire des œuvres – ils nomment notamment des écrivains rattachés aux Éditions de Minuit, tels que Jean Échenoz et Jean-Philippe Toussaint – qui se jouent des formes littéraires dans le but d'en détourner les codes. Pour eux, « [s]'emparant des formes traditionnelles du roman, ces écrivains exploitent les failles pour donner à la langue la possibilité de s'exprimer selon des logiques qui ne sont pas celles d'une psychologie de convention²⁰⁵ ». D'une manière semblable à ce que décrivent Schoentjes et Alexandre, je remarque que Dickner et Blais prennent parti des « failles » de l'écriture du voyage, de manière à en faire un espace ludique qui n'exclut pas pour autant un discours sérieux sur la tradition littéraire, sur le monde et sur la société contemporaine.

Comme le laisse entendre Vladimir Jankélévitch, bien qu'elle soit ludique, l'ironie n'empêche pas pour autant l'expression d'un discours critique véridique et sincère. « C'est que le sérieux du sérieux ne convient pas au sérieux de l'ironie : dans la mesure où elle a emprunté un autre chemin, la vérité de l'ironie sera d'une autre nature²⁰⁶ », écrit-il, affirmant par la suite

²⁰² Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 11.

²⁰³ *Ibid.*, p. 224.

²⁰⁴ Aux côtés du « roman de l'ironie ludique », Schoentjes et Alexandre proposent aussi les catégories suivantes : le « roman ironique postmoderne à l'américaine », le « roman de l'ironie philosophique » et les « fictions ironiques des univers noirs ». Voir Didier Alexandre et Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 12.

²⁰⁶ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*, p. 213.

que « [l']ironie relève du ludique et [que] son sérieux est celui du jeu²⁰⁷ ». Jankélévitch déconstruit ici l'opposition entre ludisme et sérieux, montrant que l'ironie permet l'imbrication ou le décroisement de ces deux pôles. Dans la conclusion de *Palimpsestes*, Gérard Genette soutient que cette coprésence des registres est fondamentale à toute reprise hypertextuelle :

[L]e plaisir de l'hypertexte est aussi un *jeu*. La porosité des cloisons entre les régimes tient surtout à la force de contagion, dans cet aspect de la production littéraire, du régime ludique. À la limite, aucune forme d'hypertextualité ne va sans part de jeu, consubstantielle à la pratique du remploi des structures existantes : au fond, le bricolage, quelle qu'en soit l'urgence, est toujours un jeu, en ce sens au moins qu'il traite et utilise un objet d'une manière imprévue, non programmée, et donc "indue" – le vrai jeu comporte toujours une part de perversion. De même, traiter et utiliser un (hypo)texte à des fins extérieures à son programme initial est une façon d'en jouer et de s'en jouer. [...] L'hypertexte à son mieux est un mixte indéfinissable, et imprévisible dans le détail, de sérieux et de jeu (lucidité et ludicité), d'accomplissement intellectuel et de divertissement²⁰⁸.

Genette insiste ici sur le caractère à la fois réjouissant et savant du palimpseste littéraire. À travers cette image du « bricolage », le théoricien souligne le fait que l'hypertexte est forcément une *construction* qui permet d'hybrider et de détourner la forme originelle pour en faire autre chose. Pour lui, le plaisir de lecture vient justement de la reconnaissance, par la lecture, d'un détournement qui subvertit la visée d'origine de l'objet : « [d]isons seulement que l'art de "faire du neuf avec du vieux" a l'avantage de produire des objets plus complexes et plus savoureux que les produits "faits exprès"²⁰⁹ », écrit-il.

Chez Nicolas Dickner et chez François Blais, l'ironie va certainement de pair avec une érudition littéraire, puisqu'elle nous engage dans une lecture *palimpsestueuse*, pour reprendre à nouveau l'adjectif créé par Philippe Lejeune. Dans *Document 1* et *Six degrés de liberté*, le lecteur se voit en effet plongé dans des univers qui exhibent leurs modèles, mais qui se plaisent néanmoins à rompre avec la tradition livresque et ses représentations traditionnelles. Si les récits d'avant sont présents dans ces fictions, c'est dans une forme découpée, devenue *autre*. En cela, le plaisir que l'on tire de la lecture de *Document 1* ou *Six degrés de liberté* n'est pas sans rappeler ce que Michel Biron nomme le « rire de tête », soit le « un rire au deuxième degré,

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 557.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 556.

celui qui s'apparente à la satire et qui suppose [...] la complicité du lecteur²¹⁰ ». Mais s'ils engagent le lecteur dans une distance ironique, ces romans autorisent aussi un rire gai – au premier degré : subversifs et réjouissants, les « bricolages » des auteurs Nicolas Dickner et François Blais mélangent le « vieux » et le « neuf » en entremêlant les registres sérieux et ludique. *Document 1* et *Six degrés de liberté* parviennent à marier plaisir et intellect, et leurs détournements, à la fois candides et savants, autorisent le lecteur à rire joyeusement.

²¹⁰ Michel Biron, « Il est permis de rire : note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 117.

Bibliographie

1. Corpus principal

Blais, François, *Document 1*, Québec, L'instant même, 2012, 182 p.

Dickner, Nicolas, *Six degrés de liberté*, Québec, Alto, coll. « Coda », 2016 [2015], 392 p.

2. Corpus critique

2.1. Autour du corpus principal

2.1.1. Sur l'œuvre de François Blais

Bélangier, David, « Trois écrivains au café. Interactions et socialité en littérature québécoise contemporaine », *@analyses*, vol. 12, n° 3, 2017, en ligne, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/2092>>, consulté le 20 juillet 2020.

———, « Une littérature appelée à comparaître : les discours sur la littérature dans les fictions québécoises des années 2000 », Thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2018 [2020], 384 f.

Blais, François, « Le Christopher Knight des pauvres », *Lettres québécoises*, n° 176, hiver 2019, p. 7-8.

Lapointe, Josée, « François Blais : les petits riens », *La Presse*, 10 février 2012.

2.1.2. Sur l'œuvre de Nicolas Dickner

Benoit, Sophie et Mathieu-Lessard, Jeanne, « Entretien avec Nicolas Dickner », *Revue Chameaux*, n° 2, hiver 2010, en ligne, <<https://revuechameaux.org/numeros/voyage/entretien-avec-nicolas-dickner/>>, consulté le 11 juillet 2020.

Biron, Michel, « Les vertus de l'oubliabilité », *L'Inconvénient*, n° 61, 2015, p. 48-50.

Bouchy, Florence, « La mondialisation, mode d'emploi », *Le Monde*, 8 mars 2017.

Cousineau, Geneviève, « L'espace/temps dans *Nikolski* : Une écriture de l'identité », Mémoire

de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa, 2007, 104 f.

Cubeddu-Proux, Stefania, « Compas, réseaux informatiques, livres et conteneurs : instruments de voyage ou jalons d'une aventure littéraire ? », dans Robert Dion et Andrée Mercier (dir.), *Que devient la littérature québécoise ? : formes et enjeux des pratiques narratives depuis 1990*, Montréal, Nota bene, 2017, p. 297-318.

Den Toonder, Jeanette, « Lieux de rencontre et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans *Nikolski* », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 13-29.

Lapointe, Josée, « Nicolas Dickner : le roman du conteneur », *La Presse*, 15 mars 2015.

Larrivée, Stéphane et Mercier, Andrée, « “Ça va v'nir pis ça va v'nir”. Autorité narrative et prophéties postmodernes dans *Tarmac* de Nicolas Dickner et *La Logeuse* d'Éric Dupont », dans Pierre Schoentjes et Didier Alexandre (dir.), *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature des XX^e et XXI^e siècles », 2013, p. 149-168.

Proulx, Candide, « La représentation de l'espace contemporain et le statut de l'écrit dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2009, 102 f.

Simard-Houde, Mélodie, « L'Emprunteur emprunté : réécrire les *Voyages extraordinaires* à l'ère du projet Gutenberg », dans Guillaume Pinson et Maxime Prévost (dir.), *Jules Verne et la culture médiatique. De la presse du XIX^e siècle au Steampunk*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Littérature et imaginaire contemporain », 2019, p. 219-240.

Thibeault, Jimmy, « Reconfigurer la cartographie de la Franco-Amérique : la représentation de l'espace et du récit identitaire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », *@analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, en ligne, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/766>>, consulté le 10 mars 2020.

2.2. Sur l'écriture du voyage : récit de voyage, d'exploration et roman de la route

Auriol, Pierre, *La fin du voyage : postérité du capitaine Cook*, Paris, Éditions Allia, 2004, 128 p.

Laporte, David, « Anatomie de l'asphalte, de la poussière et du vent : poétique du roman de la route québécois (1960-2017) », Thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2018, 416 f.

Lévi-Strauss, Claude, *Tristes tropiques*, Paris, Librairie Plon, coll. « Terre humaine », 1955, 461 p.

Mercier, Andrée, « Avatars parodiques de la quête identitaire dans le roman québécois

contemporain », *Études françaises*, vol. 52, n° 2, 2016, p. 87-103.

Montalbetti, Christine, *Le Voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Écriture » 1997, 290 p.

Morency, Jean, Den Toonder, Jeanette et Lintvelt, Jaap (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, 368 p.

Ravindranathan, Thangam, *Là où je ne suis pas : récits de dévoyage*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « L'imaginaire du texte », 2012, 303 p.

2.3. Sur l'étude du lieu

2.3.1. Travaux théoriques sur la toponymie, le territoire et l'espace

Augé, Marc, *Non-lieux : introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, coll. « La librairie du XX^e siècle », 1992, 151 p.

———, *Le sens des autres : actualité de l'anthropologie*, Paris, Fayard, 1994, 204 p.

Baron, Christine, « Littérature et géographie : lieux, espaces, paysages et écritures », *Fabula-LhT*, n° 8, 2011, en ligne, <<http://www.fabula.org/lht/8/baron.html>>, consulté le 19 juillet 2020.

Baudelle, Yves, « Chapitre III. Noms de pays ou pays des noms ? Toponymie et référence dans les récits de fiction », dans Rachel Bouvet et Audrey Camus (dir.), *Topographies romanesques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2011, p. 45-62.

Rachel Bouvet, « Cartographie du lointain : lecture croisée entre la carte et le texte », *l'Observatoire de l'imaginaire contemporain*, 2003, en ligne, <<http://oic.uqam.ca/en/publications/cartographie-du-lointain-lecture-croisee-entre-la-carte-et-le-texte>>, consulté le 11 juillet 2020.

Bouvet, Rachel et White, Kenneth (dir.), *Le nouveau territoire : l'exploration géopoétique de l'espace*, Montréal, Université du Québec à Montréal, Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, coll. « Cahier Figura », n° 18, 2008, 224 p.

Lambert, Fernando, « Espace et narration : théorie et pratique », *Études littéraires*, vol. 30, n° 2, 1998, p. 111-121.

Lefebvre, Henri, *La production de l'espace*, Paris, Éditions Anthropos, coll. « Société et urbanisme », 1974, 485 p.

Lévy, Clément, « La crise du territoire. La représentation de l'espace géographique dans quatre fictions postmodernistes d'Italo Calvino, Jean Echenoz, Thomas Pynchon et Christoph

Ransmayr », Thèse de doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2008, 375 f.

Nardout-Lafarge, Élisabeth, « Instabilité du lieu dans la fiction narrative contemporaine », *Temps zéro*, n° 6, 2013, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document974>>, consulté le 19 juillet 2020.

———, « Procédés toponymiques chez Michon, Millet et Bergounioux », dans Élisabeth Nardout-Lafarge et Yves Baudelle (dir.), *Nom propre et écritures de soi*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 122-135.

Vitali-Rosati, Marcello et Monjour, Servanne, « Littérature et production de l'espace à l'ère numérique. L'éditorialisation de la Transcanadienne. Du *spatial turn* à Google maps », *@analyses*, vol. 12, n° 3, août 2017, en ligne, <<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/2097>>, consulté le 28 juillet 2020.

Westphal, Bertrand, *La géocritique : réel, fiction, espace*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2007, 279 p.

White, Kenneth, *Le plateau de l'albatros : introduction à la géopoétique*, Paris, Bernard Grasset, 1994, 362 p.

2.3.2. Sur le lieu dans la littérature québécoise

Arsenault, Mathieu, « Ruralité trash », *Liberté*, vol. 53, n° 3, 2012, p. 38-47.

Brière, Émilie et Popovic, Pierre (dir.), « Montréal, Paris, Marseille : la ville dans la littérature et le cinéma contemporains. Plus vite que le cœur des mortels », *Études littéraires*, vol. 45, n° 2, 2014.

Harel, Simon, « La chasse gardée du territoire québécois », *Liberté*, vol. 46, n° 3, 2004, p. 73-87.

———, « Résistances du lieu et empiétements du virtuel. Les cybermnésies de Régine Robin », dans Jean Morency et Jeanette den Toonder (dir.), *Romans de la route et voyages identitaires*, Québec, Nota bene, 2006, p. 299-324.

Horvath, Christina, « Écrire la banlieue : réalité et représentations de l'espace périurbain en Europe et au Canada », *Études canadiennes*, n° 60, 2006, p. 21-32.

Laforest, Daniel, « La banlieue dans l'imaginaire québécois », *Temps Zéro*, n° 6, 2013.

———, Daniel, *L'âge de plastique : lire la ville contemporaine au Québec*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises », 2016, 201 p.

Melançon, Benoît, « Histoire de la littérature québécoise contemporaine 101 », *L'Oreille*

tendue, 19 mai 2012, en ligne, <<http://oreilletendue.com/2012/05/19/histoire-de-la-litterature-quebecoise-contemporaine-101/>>, consulté le 16 juin 2020.

———, « J'ai créé un monstre », *Spirale*, n° 250, 2014, p. 33-34.

Nepveu, Pierre, *Intérieurs du Nouveau Monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1998, 378 p.

Voyer, Marie-Hélène, « Terrains vagues : poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain », Montréal, Nota bene, 2019, 440 p.

2.4. Sur l'écriture au second degré : hypertextualité, parodie et ironie

Alexandre, Didier et Schoentjes, Pierre, « Le point sur l'ironie contemporaine (1980-2010) », *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, p. 7-16.

Biron, Michel, « Il est permis de rire : note sur le roman québécois des années 1960 », *Études françaises*, vol. 47, n° 2, 2011, p. 109-120.

Côté-Fournier, Laurence, « Le parti pris du niaiseux », *Nouveau Projet*, n° 6, automne-hiver 2014, p. 132-136.

Côté-Fournier, Laurence et Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Êtes-vous sérieux ? Postures ironiques et usages du trivial : présentation », *Spirale*, n° 269, 2019, p. 10-12.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1982, 467 p.

Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Supérieur, coll. « Recherches littéraires », 1996, 159 p.

Jankélévitch, Vladimir, *L'ironie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2011, 186 p.

Schoentjes, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 2001, 347 p.

Wilson, Deirdre et Sperber, Dan, « On verbal irony », *Lingua*, vol. 87, n° 1, 1992, p. 53-76.

2.5. Sur l'écriture du réel

Barthes, Roland, « L'effet de réel », *Communications*, vol. 11, n° 1, 1968, p. 84-89.

Dion, Robert, *Des fictions sans fiction, ou Le partage du réel*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2018, 224 p.
Fortier, Frances et Langevin, Francis, « Le réel dans les fictions contemporaines », *@analyses*, vol. 4, n° 2, printemps-été 2009, p. 1-9.

Lapointe, Martine-Emmanuelle, « Explorer le désordre du réel, entretien avec Mathieu Arsenault », *Spirale*, n° 269, 2019, p. 13-18.

2.6. Sur d'autres enjeux formels en littérature contemporaine

Audet, René et Xanthos, Nicolas. « Présentation : actualités du récit. Pratiques, théories, modèles », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, p. 5-10.

Brochu, André, *Roman et énumération : De Flaubert à Perec*, Montréal, Département d'études françaises, Université de Montréal, coll. « Paragraphes », n° 11, 2005, 142 p.

Daunais, Isabelle, *Le roman sans aventure*, Montréal, Boréal, 2015, 222 p.

Joseph, Sandrina, « Introduction », dans Sandrina Joseph (dir.), *Révéler l'habituel : la banalité dans le récit littéraire contemporain*, vol. 28, Montréal, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, coll. « Paragraphes », 2009, p. 7-16.

Langevin, Francis, « Le romanesque dans les fictions contemporaines : présentation », *Temps Zéro*, juillet 2014, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document1192>>, consulté le 16 juin 2020.

Mercier, Andrée et Fortier, Frances, « La *captatio illusionis* du roman contemporain : Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », *Temps Zéro*, juillet 2014, en ligne, <<https://tempszero.contemporain.info/document1192>>, consulté le 16 juin 2020.

3. Autres œuvres littéraires

Ducharme, Réjean, *L'hiver de force*, Paris, Gallimard, 1973, 283 p.

Verne, Jules, *Vingt mille lieues sous les mers*, Paris, J. Hetzel, 1870, 434 p.