

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DÉPLACEMENTS GÉOGRAPHIQUES ET QUÊTE IDENTITAIRE DANS *NIKOLSKI*,
TARMAC ET *SIX DEGRÉS DE LIBERTÉ* DE NICOLAS DICKNER

MÉMOIRE PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAITRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ÉLIZABETH MÉRETTE

AOÛT 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

À mon directeur, Dominique Garand, pour ses précieux commentaires, son écoute, sa patience et son dévouement. J'ai trouvé chez lui un nouveau modèle auquel aspirer, autant pour sa rigueur intellectuelle que pour sa curiosité et son enthousiasme envers tout ce qui entoure la littérature.

À David, merci pour ton soutien constant, ta confiance inébranlable en moi et pour tes encouragements impromptus. Ils ont été d'une aide inestimable.

À Sophie-Anne, pour m'avoir montré qu'un tel niveau d'excitabilité puisse être partagé en ce qui a trait à l'analyse littéraire et pour tes connaissances innombrables en divers domaines, sans parler des nombreux prêts de manuels et de livres.

Finalement, merci à mes parents, pour m'avoir enseigné le goût de la lecture, pour avoir toujours cru en mes capacités et pour avoir cultivé en moi cette curiosité intellectuelle que je souhaite tant être en mesure d'inculquer à ma fille.

DÉDICACE

Je dédie ce mémoire à Romy, parce que sa seule présence m'a insufflé la force nécessaire pour ce travail colossal.

J'aspire à être digne de ta fierté, mais être aux premières loges de ton épanouissement est la mienne.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
TABLE DES MATIÈRES	iv
RÉSUMÉ.....	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I LE GENRE LITTÉRAIRE ET L'ŒUVRE DICKNÉRIENNE.....	11
3.1 Le récit de voyage	11
1.1.1 Analyse de l'appartenance du corpus au récit de voyage	12
1.1.2 La rencontre de l'Autre	15
3.2 Déplacement chez Dickner, significations et déploiements.....	16
3.3 Le voyage en contexte littéraire et le voyage chez Dickner.....	21
1.1.3 L'altérité, l'autre, le rapport à soi	26
3.4 Le roman dicknérien : conclusions	30
CHAPITRE II QUÊTE DE SOI	32
3.1 Identité et territoire	34
3.2 La recherche identitaire chez l'adolescent.....	41
3.3 Identité et rites	43
3.4 Déracinement et nomadisme dans Nikolski.....	46
3.5 Apocalypses et flous géographiques dans Tarmac	51
3.6 Déplacements à l'ère technologique dans Six degrés de liberté	57
CHAPITRE III SÉMIOLOGIE DU RAPPORT AU LIEU	63
3.1 Le point.....	64
3.2 La ligne.....	74
3.3 La surface	78
3.4 Le volume.....	84
CONCLUSION	89
BIBLIOGRAPHIE	93

1. Corpus principal	93
2. Corpus critique	93
2.1 Autour du corpus principal	93
2.2 Sur l'écriture de voyage	93
2.3 Sur l'espace et sa représentation dans la littérature	94
2.4 Sur la quête identitaire	95
2.5 Sur le rapport à l'autre	95
2.4 Sur la culture québécoise et la contre-culture	95
2.5 Autres ouvrages théoriques	95
2.5 Définitions	96

RÉSUMÉ

Les trois romans de Nicolas Dickner publiés à ce jour ont marqué la littérature québécoise des vingt dernières années. De fait, ils offrent un regard singulier sur le roman contemporain et sur la place qu'occupent certains thèmes inhérents à notre époque. Les personnages du corpus composé des romans *Nikolski* (2005), *Tarmac* (2009) et *Six degrés de liberté* (2016) ont tous en commun d'être aux prises avec un malaise identitaire profond, ancré notamment dans une sorte d'héritage par rapport auquel ils se sentent déphasés. Cette problématique les pousse à entreprendre une quête identitaire étroitement liée à un déplacement géographique quelconque. Mais ce qui frappe l'imaginaire, ce sont les moyens peu conventionnels mis en place par ces protagonistes au moment de partir à la recherche d'eux-mêmes, ailleurs. Que ce soit en faisant des va-et-vient entre des îles de toutes sortes, en entreprenant une carrière criminelle les forçant à fuir le pays, en visitant le Japon sous prétexte de rechercher la date de l'apocalypse ou encore en effectuant le tour du monde à bord d'un conteneur réfrigéré, les trames narratives chez Dickner nous font vivre rebondissements et aventures tout en critiquant avec ludisme le principe du roman de la route. Ce mémoire a ainsi comme dessein de se pencher sur l'intime connexion entre la reconstruction de soi de ces personnages et leurs mouvements géographiques.

Mots clés : Nicolas Dickner, récit de voyage, quête identitaire, déplacements géographiques, roman contemporain, littérature québécoise, représentation de l'espace

ABSTRACT

To this day, the three novels written by Nicolas Dickner have left an important mark in Quebec literature of the last decades. They offer a view of the contemporary novel and of the place that certain themes hold in our era. The characters of the novels studied in this thesis, *Nikolski* (2005), *Apocalypse for beginners* (2009) and *Six Degrees of Freedom* (2016) all have in commun a profound identity uneasiness that can be attributed to an heritage that they feel out of touch with. This issue pushes them to pursue a certain quest to rebuild their identity that seems connected with some kind of geographic mobility. But what catches most our attention is the out of the ordinary means used by the characters to go looking for themselves elsewhere. Thus, one of them is always back in forth between various islands, one is persuing a criminal career and has to flee Canada, another one is looking for an apocalypse announcement in Japan and one is going around the world in a refrigerated container. The narratives with Dickner both make us go through adventures and twists and turns, meanwhile criticizing the very approach of the road novel with a playful touch. This thesis has the goal of looking closely to the link between the quest for identity of the dicknerian characters and their geographical movement.

Keywords : Nicolas Dickner, travel literature, search for identity, geographic mobility, contemporary novel, Quebec literature, representation of space.

INTRODUCTION

Historiquement, le récit de voyage prend appui sur la notion d'exploration du monde physique, souvent liée à la découverte de l'inconnu. Les paysages, la rencontre avec l'altérité, le contact aux autres cultures, l'aventure et l'exotisme sont tout autant de points communs et inhérents à la conception usuelle de la littérature dite de voyage. Or, il devient inévitable de se questionner sur la place qu'occupent ce genre de thèmes dans une époque où non seulement les continents ont été explorés, mais où la technologie et les progrès au niveau des moyens de transport nous permettent une exploration facilitée et rapide. Peut-on alors encore parler de récit de voyage ? Le topos du déplacement est bien entendu toujours utilisé aujourd'hui, mais il offre une profondeur supplémentaire et s'articule en symboliques plus diffuses dans le récit postmoderne. Que l'on parle d'errance ou encore de déterritorialisation, le voyage n'est plus simplement géographique, mais il se dédouble en une exploration identitaire souvent problématique. Ainsi, le voyage postmoderne en contexte littéraire est souvent dénué de finalité claire ou de transformation évidente à proprement parler. Mais le lien entre littérature et espace n'a pas toujours été si évident et consensuel.

Dans l'introduction à son anthologie intitulée *Littérature et géographie*, Rachel Bouvet attire notre attention sur la relation étroite qu'entretiennent littérature et géographie. Depuis que leurs échanges se sont intensifiés vers la fin des années 1980, le dialogue entre ces deux disciplines, somme toute assez différentes l'une de l'autre, n'a cessé de s'approfondir et « le tournant spatial ayant marqué les années 1990 a contribué pour une large part au développement de l'intérêt pour la dimension géographique de la littérature »¹. Selon l'auteure, le regard plus scientifique dirigé vers l'espace physique se tourne vers l'espace *vécu* et c'est avec le double croisement de ces champs d'étude qu'il est possible de faire dialoguer effectivement les discours. En retraçant l'évolution de cet échange au cours des années, force est de constater que les géographes ont longtemps vu le texte littéraire comme une archive, et la description comme un mécanisme narratif totalement dévalorisé, ou tout au plus comme une pause dans le récit. Le récit de voyage se retrouve ainsi à mi-chemin entre ces deux domaines. Les géographes travaillent donc avec l'espace réel, physique, celui que nous percevons autour de nous, alors que la littérature vient soulever l'idée

¹ Rachel Bouvet, *Littérature et géographie* (anthologie), Montréal, Presses de l'Université du Québec, 2018, p. 3

d'espace « figuré »² telle que définie par Rachel Bouvet, soit l'essence de l'espace en général, avec ses « zones d'indétermination, [ses] lacunes, [ses] vides, [ses] trous ». Dans son article *Le tournant spatial*, Michel Collot reprend les mots de Marc Brosseau, comme quoi il faut « cesser de concentrer uniquement les regards sur le contenu géographique du roman, mais examiner sa propre façon de « faire » de la géographie, ou du moins d'écrire l'espace et les lieux des hommes »³. L'espace, en littérature, prend appui au-delà de la perception physique et au-delà de la représentation imaginaire et intuitive de cet espace, mais plutôt sur la « charge subjective »⁴ que l'expérience individuelle ou reconnue collectivement leur investit. En d'autres mots, la description du monde invoque une dimension imaginative : le lieu se voit subjectivé et nos perceptions y intègrent une dimension culturelle influencée par la sémantique du vocabulaire employé. D'ailleurs, une approche sémiotique est particulièrement révélatrice, notamment en ce qui a trait aux paysages décrits dans les récits de voyage ou autres textes se prêtant à ce genre d'étude. À ce propos, Alain Corbin mentionne, dans son texte *L'homme dans le paysage* :

Le paysage est manière de lire et d'analyser l'espace, de se le représenter, au besoin en dehors de la saisie sensorielle, de le schématiser afin de l'offrir à l'appréciation esthétique, de le charger d'émotions et de significations. En bref, le paysage est une lecture, indissociable de la personne qui contemple l'espace considéré.

L'appréciation individuelle peut se référer à une lecture collective. Toute société a besoin de s'adapter au monde qui l'entoure. Pour ce faire, il lui faut continuellement fabriquer des représentations du milieu au sein duquel elle vit. Ces représentations collectives permettent de maîtriser l'environnement, de l'ordonner, de le peupler de symboles de soi, d'en faire le lieu de son bonheur, de sa prospérité et de sa sécurité.⁵

Les espaces représentés dans les récits peuvent ainsi être un miroir d'une collectivité et de son rapport au monde qui l'entoure. Le paysage ne s'arrête pas à sa matérialité et c'est là qu'interviennent les domaines de la philosophie, de la sociologie et de l'anthropologie et c'est aussi pourquoi plusieurs s'intéressent à la représentation sous forme de carte. Les mots choisis, les

² Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 94

³ Michel Collot, « Le tournant spatial » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 35

⁴ *Ibid.*, p. 34

⁵ Alain Corbin, « L'homme dans le paysage » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 140

espaces délimités ou non, tout ceci fait nécessairement appel à la trajectoire ou l'itinéraire, et donc à une dimension humaine, vécue de l'espace.

Tel que mentionné précédemment, le lieu représenté en littérature soulève la notion que l'espace en soi s'étend plus loin que l'œil ne le perçoit. Il existe en effet l'espace *vécu* tel que vu par Lefebvre et souligné par Bertrand Westphal comme « constitué par les espaces de représentation, autrement dit tous les espaces vécus à travers les images et les symboles »⁶. Ce changement de paradigme dévoile tout l'imaginaire autour de l'espace dit littéraire puisque le paysage n'est pas seulement le lieu de l'imagination, mais aussi celui des déplacements, ou du voyage. Qui plus est, le renversement auquel on assiste entre espace et temps dans la hiérarchie des préoccupations littéraires souligne le fait que « [l']époque actuelle serait peut-être avant tout celle de l'espace »⁷ tel que suggéré par Foucault. Et quoique la description soit un mécanisme littéraire puissant, l'espace littéraire repose d'abord sur la manière dont se *vit* l'espace mentionné par l'auteur et imaginé par le lecteur. Jean-Jacques Wunenburger s'est d'ailleurs penché sur l'imagination géopoïétique et mentionne que

[u]n paysage est donc investi ou négligé non d'abord par quelque pouvoir attractif ou répulsif objectif, mais par les projections centripètes ou centrifuges qu'y opère l'imaginaire, fantôme ou mythe. L'enracinement dans un paysage, son aménagement se déduisent moins de forces mécaniques *more geometrico*, que des énergies affectives et des dispositions symboliques de ses occupants. De sorte que l'histoire d'un lieu est avant tout écrite dans l'histoire des rêveries auxquelles il s'est prêté. [...] S'installer dans un paysage, c'est assujettir l'indéfini des formes extérieures aux frontières instituées dans et par un Moi.⁸

Ainsi, l'imaginaire autour du lieu littéraire est évoqué par les mots choisis par les auteurs et se déploie alors dans l'imaginaire du lecteur. Que la description soit clairement définie ou qu'on y trouve des trous et des négligences délibérées, tout ce système de signifiants a un impact sur la réception du lecteur. La symbolique évoquée n'est pas négligeable, le mythe qui englobe un lieu et les fantasmes qu'il réveille chez le lectorat a une incidence considérable. Par exemple, dans son exploration des « aménagements oniriques » en lien avec l'île ou le désert, Wunenburger poursuit sa réflexion :

[leur] appropriation peut donc servir de modélisation d'une procédure générale de notre psychisme pour investir un paysage, pour étendre à l'espace les frontières du moi. Bien plus,

⁶ Bertrand Westphal, *La géocritique, réel, fiction espace*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2007, p. 126

⁷ Michel Collot, « Le tournant spatial » in Rachel Bouvet, *op.cit.*, p. 30

⁸ Jean-Jacques Wunenburger, (Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique), in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 67-68

un sujet ne pourrait assurer sa connaissance et la maîtrise de soi sans cette spatialisation intime, de même que les espaces objectifs resteraient insignifiants s'ils ne pouvaient être mis en reliefs par les images profondes à travers lesquelles chacun construit son identité.⁹

La manière dont un lieu nous est exposé et ce qu'on fait de cette représentation relève forcément d'un travail de l'imaginaire. L'espace habité et la manière dont nous l'occupons donnent lieu à une esthétique particulière : une scène qui a lieu sur une île tropicale n'a pas la même résonance sur l'image que le lecteur pourrait avoir en tête que si elle avait lieu dans une grande ville. Le contexte dans lequel est installée cette scène se retrouve teinté par nos représentations mentales. Mais qu'en est-il des paysages intérieurs ? Dans sa lancée, Wunenberg s'interroge : « il s'agit bien pour chaque habitant d'un paysage, de commencer par découvrir son paysage intérieur, de mettre en œuvre une véritable « géo-sophie » subtile qui lui permettra de retrouver son lieu originel »¹⁰. Le terme géo-sophie ou géosophie provient des mots grecs *géo* pour terre et *sophie* pour sagesse ou connaissances¹¹, donc l'étude du monde tel que conçu et imaginé par l'humain de manière proprement subjective. Toutes les connaissances, tous les préjugés ou ce qu'on croit connaître d'un lieu ont un impact sur l'image que l'on peut se faire de ce lieu. Mais comment s'articule ce partage profond entre l'humain et le lieu, habité ou non ? En outre, comment les symboliques autour de l'espace, les codes langagiers utilisés stimulent un imaginaire, font appel à des fantasmes de voyage, de nomadisme, de territoire inexplorés ? Qui plus est, y-a-t-il nécessairement une relation entre l'imaginaire du déplacement et ce que le déracinement met en branle chez un être ? Et si nous arrivons à tracer un lien entre la quête identitaire des personnages et leurs déplacements (ou l'absence de), peut-on réellement parler de reconstruction identitaire lorsqu'un individu rejette les bases de ses paysages intérieurs en terres plus ou moins connues ?

C'est ce que nous nous proposons d'étudier chez les personnages des trois romans de Nicolas Dickner publiés à ce jour, *Nikolski*, *Tarmac* et *Six degrés de liberté*, en nous appuyant surtout sur les travaux de Rachel Bouvet et en gardant en filigrane l'idée d'espace *vécu* dans nos analyses sémantiques. L'œuvre romanesque de l'auteur se prête très bien à ces réflexions puisqu'elle met en scène des personnages en pleine crise identitaire qui effectuent un déplacement

⁹ *Ibid.*, p. 80

¹⁰ *Ibid.*, p. 83

¹¹ John K. Wright, « Terrae incognitea : the place of imagination in geography » dans *Annals of the association of American geographers*, Ohio, American Geographical Society, vol. XXXVII, 1947, p. 11-12

géographique et qui vivent une sorte de reconstruction de soi au gré de leurs pérégrinations. La façon dont le thème du voyage est traité au cœur de ces récits prend également appui sur cette idée de remise en question ironique du récit de voyage traditionnel. L'espace, chez Dickner, est revisité, voire repensé, tout comme l'est l'idée même de déplacement. Loin du roman de la route, les ouvrages à l'étude semblent également être une sorte d'interrogation ludique sur l'identité postmoderne et sur la place de l'individu dans cet espace sans cesse en reconfiguration. Beaucoup de travaux se concentrant sur le genre du récit de voyage portent sur des romans de la route, types de récits qui se font aujourd'hui plus rares. La mise en scène des déplacements dans les romans plus contemporains n'est plus la même, elle a subi de grands changements, voire des modifications fortes qui abîment la notion de littérature de voyage telle que conçue traditionnellement. La symbolique derrière cette mise à mal et ce qu'elle révèle comme représentation collective de ce qui nous entoure est au cœur de nos préoccupations et ce qui a donné le coup d'envoi à nos recherches. Nous interrogerons donc le corpus romanesque de Dickner dans l'espoir de déterminer s'il existe bien un lieu dans ces ouvrages entre le cheminement intérieur des personnages et leurs déplacements géographiques. Pour ce faire, l'approche sociocritique de Popovic nous permettra d'établir une réflexion sur la forme autant que sur le fond. En effet, c'est en étudiant la sémantique, les curiosités langagières, les jeux de langue, les non-dits, le répertoire des signes, les thématiques, les porosités narratives, les passages plutôt énigmatiques, les points de vue des personnages et leurs visions des paysages vécus que nous tenterons de démontrer qu'il existe bel et bien une relation entre la construction identitaire des personnages et les déplacements de ces derniers. Et comme les problématiques identitaires sont mises en relief à l'ère postmoderne, il est d'actualité de se demander comment l'esthétique du texte rend compte de son rapport au monde, notion que Claude Duchet nomme *socialité*¹². L'approche sociocritique se révèle pertinente puisque « [l]e but de la sociocritique est de dégager la *socialité* des textes. Celle-ci est analysable dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles se comprennent rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité »¹³. Cette approche sous-entend une certaine latitude créative dans l'analyse littéraire, bien qu'elle propose également trois étapes bien distinctes, entre lesquelles des allées et venues seront faites tout au long de ce mémoire : l'analyse interne de la mise en texte,

¹² Pierre Popovic, « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques, linguistique, littérature, didactique*, no. 151-152, Décembre 2011, p. 16

¹³ *Idem*

l' « éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives, c'est-à-dire vers les répertoires lexicaux, les langages sociaux, les discours, les représentations, les images éventuelles qu'il mobilise et travaille en "son dedans" »¹⁴ et finalement l'étude de la relation bidirectionnelle entre le texte et la sémiologie sociale qui le sous-tend. À cet effet, l'idée est avant tout de mettre au jour le pont construit par Dickner entre la mise en texte de ses romans et la problématisation de l'identité individuelle ainsi que d'y faire des allers-retours nombreux qui attireront l'attention chaque fois sur un élément sémantique ou textuel différent. Or, en passant ces romans à la loupe sociocritique, force est de constater que bien d'autres significations sociales en émergent : le passage de l'enfance à l'âge adulte, un certain souci écologique, une obsession pour les déchets et un rapport plutôt conflictuel à la notion de famille. Ces éléments seront abordés au cours de notre analyse.

L'œuvre de Nicolas Dickner, qui comporte à ce jour trois romans, des nouvelles, des textes pour enfants et un ouvrage en collaboration avec Dominique Fortier, se distingue depuis maintenant plusieurs décennies au sein de la littérature contemporaine québécoise en mettant en scène des thèmes récurrents de manière tout à la fois ludique et recherchée. L'un de ces *leitmotivs* observables correspond au déplacement géographique, qui prend une place importante en tant que thématique et sur lequel repose la trame narrative dictant les actions des personnages. Ainsi, il est possible d'identifier la présence de protagonistes troublés dont l'avenir semble une fatalité et duquel ils ne peuvent se déprendre autrement qu'en quittant leur lieu d'origine. *Nikolski*¹⁵, le premier roman publié par l'auteur, offre au lecteur un récit polyphonique où l'intrigue avance au gré des pérégrinations de trois personnages distincts. L'ouvrage débute avec un libraire, anonyme et sédentaire tout au long du récit, qui vide la maison de sa mère décédée récemment. Celle-ci, après une vie nomade, s'est fixée en un lieu pour donner naissance à son seul fils et s'est mise à accumuler les objets les plus divers. L'histoire de ce personnage sans ambition tourne essentiellement autour de l'existence d'un géniteur longtemps insaisissable duquel il ne lui reste qu'un compas pointant non pas vers le Nord, mais vers Nikolski, petit village des Aléoutiennes dénombrant 18 habitants. Cette particularité sera visitée dans nos analyses subséquentes. Puis, ce sont les aventures de Noah

¹⁴ *Idem*, p. 15

¹⁵ Nicolas Dickner, *Nikolski*, Québec, Éditions Alto, 2007 [2005], 308 p. Dorénavant les citations tirées de cet ouvrage seront suivies, dans le corps du texte et entre parenthèses de l'abréviation *N* : , suivie du numéro de page.

que nous suivons. Depuis sa naissance, ce dernier vit avec sa mère dans une caravane nommée *Granpa* alors que tous deux traversent le Canada sans jamais s'approcher de trop grands cours d'eau. Noah décide à ses 18 ans de s'inscrire à l'Université de Montréal pour poursuivre des études en archéologie, programme littéralement imprimé sur son front après s'être endormi directement sur le catalogue des programmes universitaires. Il ira éventuellement rejoindre une jeune femme, Arizna, à l'île Margarita et ne terminera jamais son doctorat. Le roman suit également le récit de Joyce, jeune femme incomprise et morose, née à Tête-à-la-Baleine, qui s'exile elle aussi à Montréal dans l'espoir de suivre les traces du fantôme de sa mère, une certaine pirate informatique. Bien que ces trois protagonistes se croisent à Montréal quelques fois sans le savoir et que rien ne semble les connecter, ils font néanmoins partie de la même famille et sont investis à leur façon d'une quête identitaire. Le déplacement géographique dans *Nikolski* ne consiste donc pas nécessairement en un pèlerinage désiré et délibéré des personnages, mais plutôt en un passage obligé. La prouesse stylistique de Dickner dans ce roman consiste à révéler petit à petit au lecteur les liens qu'unissent les personnages, dont les voix se succèdent au fil de la narration. Tous trois, donc, sont aux prises avec une filiation problématique et entretiennent une relation plutôt conflictuelle avec le nomadisme.

Le second roman, *Tarmac*¹⁶, nous plonge dans la vie de Michel Bauermann, alias Mickey, dont l'entreprise familiale produisant du béton règne depuis plusieurs décennies à Rivière-du-Loup. Mickey rencontre Hope Randall qui vient bousculer son quotidien bien rangé et plutôt sans histoire. Hope possède elle aussi un héritage : chaque Randall, à l'aube de l'adolescence, reçoit, souvent en rêve, un date particulière où surviendrait l'Apocalypse. Or, Hope ne la reçoit jamais, ce qui la pousse à partir aux trousses de sa date fatidique. L'écart immense entre les déplacements de Hope, avec son mode de vie peu commun, et la routine « coulée dans le béton » de Michel, met en relief le nomadisme de la première et la sédentarité du second. Les flous géographiques que nous rencontrons au cours de la quête de Hope sont également un indicateur de l'importance du lieu et du déplacement dans ce second ouvrage de l'auteur. Le thème récurrent du lieu prend davantage appui sur la notion de frontière. Hope est d'origine acadienne et la narration met de l'avant le

¹⁶ Nicolas Dickner, *Tarmac*, Québec, Éditions Alto, 2009, 271 p. Dorénavant les citations tirées de cet ouvrage seront suivies, dans le corps du texte et entre parenthèses de l'abréviation *T* : , suivie du numéro de page.

stéréotype « sans État » qu'on peut attribuer aux Acadiens. Les frontières sont toujours floues avec ce personnage, alors qu'elles sont distinctes avec Mickey, qui s'approprie le monde à l'aide des bulletins télévisés rapportant des catastrophes, naturelles ou non. Hope, quant à elle, dès son départ de Rivière-du-Loup, ne fait plus partie du quotidien de Mickey, narrateur du récit. La manière dont l'histoire de la jeune fille est racontée prend alors un angle différent puisqu'on change à ce moment de narrateur. Le lien entre quête identitaire et déplacement géographique se réalise grâce au flou des frontières créé avec le départ de Hope mis en relation avec la stabilité de Mickey et la relation qu'entretiennent ces deux personnages à une certaine importance dans le cheminement de chacun.

Finalement, *Six degrés de liberté*¹⁷ décrit le quotidien d'Elisabeth Routier, couramment appelée Lisa, grande curieuse plutôt habile de ses mains, de son ami Éric, programmeur informaticien de renom parti vivre en Suède et de Jay, employée de la GRC au passé douteux. Ces trois protagonistes sont reliés par un projet hors du commun : celui de faire traverser le monde entier à Lisa cachée à l'intérieur d'un conteneur. Jay, dans le cadre de ses fonctions à la GRC, se lance aux trousseaux des auteurs de cet exploit impensable, contrôlé par Éric et ses talents de pirate informatique, en pourchassant d'abord le mystérieux conteneur Papa Zoulou et éventuellement les personnes derrière son voyage illégal. L'ensemble de la narration dont la chronologie n'est pas linéaire dévoile peu à peu au lecteur la rencontre d'Éric et Lisa, une partie de leur adolescence, les étapes de l'élaboration de leur projet de conteneur, les hauts et les bas de leur relation, mais aussi l'identité mystérieuse de Jay et comment celle-ci finit par être totalement absorbée par ces deux criminels, même hors des heures de travail. Les va-et-vient dans le temps et entre les personnages renverse l'idée de roman d'enquêtes et vient brouiller l'itinéraire que Lisa emprunte à bord de son conteneur. La quête identitaire diffère ici des autres romans en raison du but commun recherché par les protagonistes et par le fait que l'aspect géographique est abordé de manière inédite du fait de l'utilisation d'un moyen de transport peu conventionnel. En cela, le voyage de Lisa n'est pas commun, mais surtout, très peu efficace en termes de temps et d'efforts. Le mouvement effectué est d'autant plus paradoxal par le fait que la protagoniste soit confinée dans cet espace restreint et

¹⁷ Nicolas Dickner, *Six degrés de liberté*, Québec, Éditions Alto, 2016, 337 p. Dorénavant les citations tirées de cet ouvrage seront suivies, dans le corps du texte et entre parenthèses de l'abréviation *SDL* : , suivie du numéro de page.

ne découvre rien du monde que parcourt son embarcation. Et bien que l'ultime but de ce déplacement nous soit révélé, il semblerait que le projet en soi possédait davantage d'importance pour Éric et Lisa que sa finalité. Il sera alors intéressant d'analyser le rapport au lieu dans ce dernier roman à ce jour de l'auteur.

En plus des déplacements des personnages, qui deviennent de plus en plus incongrus au fil des romans, d'autres thèmes sont récurrents. Comme susmentionné, la place qu'occupe le déchet dans l'œuvre de Dickner n'est pas à laisser de côté et peut également se trouver tributaire d'une sorte de manifestation différente du déplacement. L'instabilité identitaire prend une place significative dans la trame narrative des œuvres à l'étude et se retrouve au cœur de ce qui déclenche l'intrigue. La grande place qu'occupent les lieux, l'espace et le déplacement au sein du corpus que nous nous proposons d'analyser met particulièrement en lumière, par les jeux de symboliques, le style de l'auteur, les clins d'œil ironiques au roman de la route, l'intertextualité ou encore simplement par les champs lexicaux, le processus de reconstruction identitaire des personnages.

Les termes lieu, espace, déplacement, voyage et territoire, qui seront largement utilisés dans ce travail de recherche ne sont bien sûr pas interchangeables, mais renvoient tout de même tous à une idée de distance, de délimitation et de changement de place. Sans les considérer comme des synonymes, il est important de noter les points communs selon le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL). Cette ressource définit le lieu comme une « portion déterminée de l'espace »¹⁸ et l'espace comme une « distance déterminée, surface »¹⁹. Le voyage serait un « déplacement que l'on fait, généralement sur une longue distance, hors de son domicile habituel »²⁰ alors que le déplacement serait un simple « changement de place »²¹. Le territoire est défini comme « une étendue de terre, plus ou moins nettement délimitée, qui présente généralement une certaine unité, un caractère particulier »²². Il est donc à retenir qu'il y a, pour tous ces noms communs, un point de convergence dans la notion de délimitations, de frontières et du franchissement de celles-ci, éléments que nous allons analyser en profondeur dans les romans.

¹⁸ « Lieu » dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/lieu>, consulté le 22 août 2025

¹⁹ « Espace » dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/espace>, consulté le 22 août 2025

²⁰ « Voyage » dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/voyage>, consulté le 22 août 2025

²¹ « Déplacement » dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/deplacement>, consulté le 22 août 2025

²² « Territoire » dans CNRTL : <https://www.cnrtl.fr/definition/territoire>, consulté le 22 août 2025

Le premier chapitre sera ainsi consacré au genre littéraire du récit de voyage et sur la réflexion de l'appartenance de l'œuvre de Dickner à ce genre. Nous étudierons donc les caractéristiques entendues du récit de voyage et passerons sous cette loupe les romans à l'étude afin de déterminer en quoi le corpus est beaucoup plus nuancé qu'il n'y paraît et comment le déplacement des personnages se met en branle et se déploie dans les récits. Nous traiterons ensuite dans le deuxième chapitre de la notion de quête identitaire en passant par les rites de passage, l'identité québécoise, la notion de territoire, le passage de l'adolescence à l'âge adulte, tout en mettant le tout en parallèle avec les protagonistes et le topos du déplacement géographique qui prend une place importante dans la trame narrative des trois ouvrages. Enfin, nous étudierons l'aspect sémiotique du lieu dans notre corpus en nous basant sur les travaux de Rachel Bouvet afin d'analyser en profondeur les textes sémantiquement et lexicalement, en prenant soin de tisser un lien avec la reconstruction identitaire afin de mettre en lumière la manière dont sont liés intrinsèquement ces deux thèmes au cœur de l'œuvre dicknérienne.

CHAPITRE I

LE GENRE LITTÉRAIRE ET L'ŒUVRE DICKNÉRIENNE

« Je rêve le monde, donc le monde existe comme je le rêve »

Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*²³

3.1 Le récit de voyage

La littérature de voyage n'appartient pas à un « genre » littéraire à proprement parler puisque ses frontières sont difficiles à situer. Or, malgré que le récit de voyage fasse l'objet d'études rigoureuses tant dans le domaine littéraire que géographique, ses caractéristiques demeurent plutôt floues. Quoiqu'il en soit, les travaux de Réal Ouellet, mis en lumière dans un article portant sur la recherche autour du récit de voyage par Grégoire Holtz et Vincent Masse²⁴, ont insisté sur la présence de trois invariants discursifs, constantes inhérentes aux récits de voyage: narration, description et commentaire. Comme mentionné précédemment, le récit de voyage met en relation plusieurs domaines autres que la littérature et la description qu'on peut retrouver dans ce type de récits peut tout aussi bien rejoindre la description objective, neutre et presque cartographique qu'un géographe ou un historien en ferait, mais il peut aussi s'agir d'une description subjective, affectée par le regard qui perçoit le paysage. Il est plutôt paradoxal de tenter d'établir des caractéristiques claires et statiques à un genre qui, par définition, s'efforce de dépasser les frontières. Holtz et Masse mentionnent d'ailleurs que : « [l]'étude de la littérature de voyage se nourrit précisément de l'extension des frontières de l'objet dit « littérature » et de l'extension du corpus de textes dits « canoniques »²⁵. Bien que nous soyons tentés de tracer des lignes distinctes, il n'est pas aisé de le faire pour les textes dits « de voyage ». Quoiqu'il en soit, cet effort pour mettre une étiquette sur

²³ Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1968, p. 165

²⁴ Grégoire Holtz, Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage, bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n°2, 2012, p. 10.

²⁵ *Ibid*, p. 8

les écrits de voyage a permis de situer davantage le moment où ces textes ont été considérés comme « littéraires ». C'est au début du XIXe siècle que les gens de lettres publient leurs aventures et produisent des textes dont les caractéristiques ne correspondent plus seulement à des écrits de second ordre, mais bien à un type de texte qui accédera à une certaine notoriété, grâce, notamment, à un engouement au sein de la scène éditoriale dans les années 1980-1990²⁶. En parallèle, la recherche s'est aussi beaucoup penchée sur l'affaire, non seulement pour mettre le doigt sur une définition plus concrète, mais pour en mesurer les caractéristiques redondantes. Il en ressort qu'une « construction binaire » serait un trait propre à la littérature de voyage, plus spécifiquement dans la distinction entre *l'ici* et *l'ailleurs* ainsi qu'entre le *soi* et *l'autre*. Le lecteur pourrait ainsi s'attendre, devant un texte considéré comme appartenant au récit de voyage, à entrer en contact avec l'expérience d'un voyageur, non seulement ce qu'il a vu, qui il a rencontré, mais comment il a *vécu* ses aventures, comment la rencontre de ce qui lui est étranger a transformé ou non sa manière de voir les choses, de vivre les expériences décrites.

1.1.1 Analyse de l'appartenance du corpus au récit de voyage

Ces caractéristiques, quoiqu'assez larges, ne s'appliquent pas nécessairement aux romans de Dickner. La description des lieux n'est pas un élément présent au cœur de ses écrits, tout comme l'angle du commentaire sur l'expérience vécue. Or, le déplacement est au cœur de chaque roman de Dickner et tient même lieu d'élément déclencheur tout en permettant à la trame narrative de se déployer. Même si les lieux ne sont pas décrits pour dépeindre les paysages visités par les personnages, il n'en demeure pas moins que des systèmes de signifiants sont exploités par l'auteur, des champs lexicaux sont utilisés et les protagonistes vivent tout de même des événements lors de ces déplacements ou de ces non-déplacements, ce qui fait du lieu et du « voyage » des éléments d'importance dans les intrigues étudiées. De plus, l'approche quant à ce genre littéraire est pertinente pour l'œuvre de Dickner au sens où « voyager c'est cheminer en soi-même »²⁷ comme l'avance Jean Chesneaux. En effet, les personnages des romans à l'étude souffrent d'une instabilité identitaire importante et c'est le déplacement géographique qui permet à ces protagonistes d'atteindre un équilibre ou, du moins, la quête en soi les incite à plonger davantage en eux-mêmes, alors que l'immobilité physique est également synonyme d'immobilité au sens large, tel que vu

²⁶ *Op.Cit*

²⁷ Jean Chesneaux, *L'art du voyage*, Paris, Bayard Éditions, 1999, p. 47

avec le libraire dans *Nikolski*. Autrement dit, « si on ne laisse pas au voyage le droit de nous détruire un peu, autant rester chez soi »²⁸. Cet adage de Nicolas Bouvier est d'autant plus pertinent en ce qui concerne nos protagonistes puisque le déplacement n'est pas forcément positif pour tous, mais c'est ce mouvement qui leur permet de cheminer dans leurs vies respectives, alors que le seul personnage immobile, le libraire, est également le seul qui n'avance pas et pour qui toute opportunité susceptible de lui permettre un peu de bonheur lui glisse entre les doigts. C'est dans la destruction occasionnée par le déplacement, souvent sous couvert, que s'opère le changement permettant aux personnages de ne pas stagner.

En somme, le corpus que nous proposons d'étudier partage certains points avec le récit de voyage, mais il tend à effleurer ces quelques caractéristiques pour ensuite s'en éloigner en élaborant autour de sujets plus ancrés dans la postmodernité. Ainsi, il est question de quête identitaire et de déplacement, mais les assises sont foncièrement différentes du récit de voyage traditionnel.

La découverte de l'identité par le voyage est par ailleurs une thématique considérée comme constitutive du genre littéraire ou du moins s'atriculant autour du chronotope du récit de voyage selon Mikhaïl Bakhtine²⁹. Ainsi, la découverte de l'ailleurs renvoie nécessairement à la découverte de soi dans la mesure où l'identité apparaissait comme problématique avant le déplacement géographique. Ce qui fait la nouveauté du récit de voyage contemporain repose sur la redécouverte d'un territoire déjà connu :

Le roman de voyage, dans ce sens, prend une connotation singulièrement renversante, si l'on peut dire, du fait que l'exploration se tourne désormais vers des contrées connues (ou du moins, supposées telles) pour en saisir la part d'inconnu – et non pas l'inverse, ce qui était la marque usuelle des romans de voyage ; le parcours de ces territoires nationaux bien délimités, bien répertoriés, qui n'étaient plus censés contenir de «surprises» ou de «mystères» pour l'expérience depuis leur exploration au XIXe siècle et la constitution subséquente et graduelle des cultures nationales, redeviennent pourtant ainsi de nouveaux lieux intensifs de découvertes³⁰.

Le récit de voyage, quoi qu'il ait pu être auparavant, a nécessairement changé de visage à une ère où tout ou presque a été découvert et exploré maintes et maintes fois. Dickner se réinvente en

²⁸ Pierre Rajotte, « Figure de l'inversion et altérité dans les récits des écrivains voyageurs québécois », *Loxias*, 2018, p. 25

²⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 249

³⁰ Jean-François Côté, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 506

permettant à ses personnages de *ne pas* explorer. La « surprise » ou le « mystère » dont il est question ici repose en fait sur combien ces personnages ne désirent pas voyager pour les raisons stéréotypées qu'on voit traditionnellement dans le roman de voyage. Ils fuient ou sont investis d'une quête plutôt saugrenue, pensons à Lisa et Éric et leur tour du monde en conteneur ou encore à Hope qui part en Asie pour trouver la date de l'Apocalypse. Leur quête, donc, s'inscrit dans une mentalité plutôt postmoderne : l'évitement, l'errance non pas par vagabondage mais par désœuvrement, la perte de repères dans un monde où tout est planifié et indiqué ou encore l'absence de sentiment d'appartenance.

Dans son étude du chronotope du voyage, Bakhtine souligne le lien très étroit avec le récit d'aventures, texte où les actions vécues par les personnages sont mises de l'avant, notamment des péripéties plutôt imprévues. Ce dernier lien est particulièrement intéressant pour les romans sur lesquels nous nous penchons puisque l'auteur mise sur une suite d'actions qui mettent le lecteur en haleine et qui forment un suspense quant au dénouement des pérégrinations des personnages. Leurs déplacements tiennent lieu d'actions quasi ininterrompues et l'ensemble de l'œuvre trace des rebondissements et beaucoup de mouvements, tel le récit d'aventures. Le lien est indéniable chez Dickner. Bien que la plupart des motifs canoniques de ce genre littéraire tel que vu par Bakhtine ne soit pas respectés, il n'en demeure pas moins qu'il y a quelques glissements. Les épreuves des personnages ne sont pas stéréotypées et ne relèvent pas des épreuves plutôt traditionnelles, comme par exemple chez Jules Verne. Les romans de Dickner ne se terminent pas avec une rencontre amoureuse théâtrale, il n'y a pas d'emprisonnement, de capture, de mariage, de grands rebondissements, mais leurs épreuves, aussi fortuites soient-elles, nourrissent l'intrigue. Étudier le chronotope dans un roman, c'est non seulement se pencher sur le lieu décrit (ou non), mais c'est aussi réfléchir sur la manière dont ce lieu s'inscrit dans l'intrigue. Le cadre spatial d'un lieu donné doit être étudié par rapport au déroulement temporel narratif et peut donc forcément avoir un lien avec l'avancée de l'intrigue. C'est bien entendu le cas chez Dickner. Nous aurons ainsi l'occasion au courant de ce mémoire d'observer certains lieux visités dans les romans étudiés selon le principe du motif chronotopique bakhtinien, ou comment ce lieu fait-il corps avec l'intrigue, sans toutefois entrer dans les détails de cette théorie, mais simplement afin de bien saisir les enjeux symboliques autour du thème du voyage.

1.1.2 La rencontre de l'Autre

Les travaux de Rajotte sur le récit de voyage québécois mettent également en lumière la présence d'un autre angle d'approche, soit l'inversion dans la rencontre avec l'altérité au sein des écrits de voyageurs et pèlerins québécois. Rajotte souligne un changement de paradigme entre les récits de voyage antérieurs à 1940 et ceux qui appartiennent à la seconde moitié du XXe siècle : « En un sens, de l'inversion de l'Autre pour mieux valoriser le Même, nous sommes passés à l'inversion de l'Autre pour mieux dévaloriser le Même. D'un manque de conscience, diraient certains, nous sommes passés à « une conscience du manque »³¹. Cette dévalorisation de soi est un point central chez les personnages de l'œuvre de Dickner, bien que le contact à l'autre au sens où l'entendent les recherches de Rajotte ne soit pas nécessairement tributaire de la quête identitaire des voyageurs dans les romans à l'étude. La comparaison du voyageur à l'Autre est, selon Rajotte et Caroux la pierre angulaire du récit de voyage puisque « la représentation de l'autre agit alors comme un miroir dans lequel se reflètent, de manière inversée, les manques du soi »³². À ce propos, le contact à l'Autre chez Dickner est extrêmement difficile. Les relations interpersonnelles sont complexes, voire absentes dans *Nikolski*, alors qu'elles sont floues dans *Tarmac* et *Six degrés de liberté*. En effet, dans ces deux derniers, il est difficile de discerner s'il s'agit de relations amicales ou amoureuses ou même si elles évoluent d'une à l'autre. Ce contact laborieux à l'autre est intéressant pour notre recherche au sens où la rencontre de l'Autre en contexte de décontextualisation géographique est dépendante d'un certain cheminement intérieur du voyageur. Alors, que signifie l'absence ou la très grande difficulté des personnages à interagir avec l'étranger chez Dickner ? Comment la quête identitaire peut-elle se déployer sans cet apport à priori essentiel à un pèlerinage ? Comme susmentionné, il n'est pas évident de situer l'œuvre dicknérienne dans ce genre littéraire, ou dans quelque genre qu'il soit. Or, la récurrence des thèmes du déplacement et de la quête de soi au sein de son œuvre et leur importance dans le roman de voyage en général permet d'étudier ces topoï à la manière de ce genre et permet de mettre en lumière les grands écarts illustrés par Dickner par rapport aux romans de voyage plus traditionnels. L'aspect contemporain

³¹ Pierre Rajotte, « Figure de l'inversion et altérité dans les récits des écrivains voyageurs québécois », *loc. cit.*, p. 9

³² Pierre Rajotte, Jacques Caroux, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », *@analyses*, vol. 6, n°1, 2011, p. 240

des écrits de cet auteur nous pousse ainsi à nous questionner sur le déplacement et sur l'identité à l'ère numérique.

3.2 Déplacement chez Dickner, significations et déploiements

Les diverses manifestations du déplacement chez Nicolas Dickner sont loin d'être habituelles dans *Six degrés de liberté*. Dans cet ouvrage, la manière dont circule le personnage de Lisa prend plus d'importance que la finalité du voyage en soi. Le moyen de transport choisi par l'auteur est le conteneur, symbole de la consommation de biens, au sujet duquel nous reviendrons ultérieurement. Lisa aurait très bien pu simplement prendre un avion pour se rendre en Suède et rejoindre son ami d'enfance Éric. Or, c'est précisément le voyage en conteneur qui file tout le roman ainsi que la manière dont s'y prennent les protagonistes pour que Lisa échappe à la surveillance des douanes et de la GRC. Ainsi, le déplacement prévaut sur la destination finale, c'est le cheminement qui forme l'ouvrage presque entièrement et non le but ultime. En outre, le premier projet de moyenne envergure des deux amis, soit lancer un ballon muni d'un GPS et d'une caméra pour prendre des photographies du paysage terrestre avec une très grande altitude, est également marqué par cette idée voulant que le cheminement soit plus intéressant que l'atteinte du but. Le plan original consistait à ce qu'Éric configure un téléphone portable accroché à l'appareil photo pour qu'il contacte l'un des deux amis avec ses données de localisation afin qu'ils puissent le récupérer après son atterrissage et qu'ils puissent profiter des images de la stratosphère capturées durant l'ascension. Or, plusieurs années s'écoulaient avant qu'un inconnu ne trouve l'appareil photo et l'envoie par la poste chez Lisa. Cette dernière en vient à la conclusion que leur plan de localisation n'avait pas fonctionné. Vers la fin du roman, Éric avoue à Lisa lors d'un appel vidéo que leur mécanisme n'avait pas échoué, mais que c'est lui qui avait plutôt entré un numéro bidon :

- La balise GPS fonctionnait bien. C'est moi qui ai changé le numéro de téléphone à la dernière minute.
Silence.
- Tu as mis quel numéro?
- Aucune idée. J'ai tapé un numéro au hasard. Ça n'avait pas d'importance.
Second silence, un peu plus long, entrecoupé par les distorsions du logiciel qui écrase et encode de minuscules bruits de fond. Lisa esquisse finalement un geste : elle comprend. Il n'y a rien à ajouter. (SDL : 309)

Dans ce cas-ci, Éric ne voulait même pas avoir accès au résultat de leur labeur de plusieurs semaines. C'est le projet en tant que tel qui l'intéressait, l'élaboration de l'appareil avec Lisa et son

envolée, plutôt que la réussite officielle de leur plan. Il ne cherche même pas à savoir si leur Power Shot a bel et bien atteint la limite de l'atmosphère, et c'est seulement tout près du but qu'il s'en aperçoit et décide de saboter leurs chances de retrouver les images de l'appareil photo. Leur ultime projet revêt d'une certaine manière la même fonction pour Éric et Lisa, quoique la finalité de cette aventure corresponde cette fois au point culminant de la narration. Il n'y aura aucun témoin oculaire du trajet parcouru par le conteneur, tout comme Éric ne souhaitait pas obtenir les photos de l'appareil photo, seuls témoins du déplacement du ballon. L'intérêt pour le projet plutôt que pour le but réel de celui-ci est d'ailleurs partagé par Lisa, qui, en attendant la localisation de l'appareil :

se sent soudain idiot d'avoir attendu le signal de la balise GPS durant toutes ces semaines, comme si l'objectif de l'opération était vraiment de prendre des photos de la haute atmosphère. Les photos n'étaient qu'un simple bonus. Le véritable but du ballon, c'était sa construction, les soirées passées à coder, coudre et déboguer, à chercher des réponses aux questions, et des réponses aux questions soulevées par les réponses aux questions. Lisa doit cesser de penser au ballon : il y a encore toute une liste de projets qu'elle doit proposer à Éric. (SDL : 110)

Effectivement, le projet du ballon n'était qu'une mise-en-bouche annonçant une idée à plus grand déploiement et à plus grande échelle. Néanmoins, c'est l'élaboration du projet et le parcours en soi qui devient significatif pour les deux personnages et qui prend toute la place de la trame narrative, donc le chemin parcouru plutôt que le but. Cette idée fait écho au projet du conteneur : c'est la mise en place de cet exploit qui les allume, plutôt que l'atteinte de la destination finale par Lisa.

Dans *Nikolski* et *Tarmac*, la manifestation du déplacement est plus classique, quoiqu'abordée encore une fois avec l'originalité propre à l'auteur. Dans le premier, le déplacement apparaît sous plusieurs formes, notamment dans celle, polyphonique, du roman. La trame narrative se déplace d'un personnage à l'autre pour finalement tracer un fil conducteur entre eux. Hormis la structure du récit, les personnages représentent chacun à leur façon la mobilité ou l'immobilité. D'une part, Noah finit par ne plus vouloir du nomadisme de sa mère et la quitte pour étudier l'archéologie à l'Université de Montréal. Il part ensuite de Montréal pour s'installer au Venezuela avec Arizna et leur fils, spécifiquement à l'île Margarita. Ces choix délibérés d'habiter exclusivement des îles et d'étudier dans un domaine qui demande à demeurer immobile à un endroit particulier afin d'en étudier les vestiges, ne sont pas à négliger. La route semble être chose du passé pour Noah, qui a internalisé le dégoût de sa mère pour les étendues d'eau probablement après sa

rencontre avec le père de Noah, un marin qui n'a jamais pu s'habituer à la terre ferme. Noah semble avoir renversé l'aversion de sa mère et recherche l'immobilité de l'île au milieu des vagues plutôt que le mouvement de *Granpa* sur des routes immobiles. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que Noah fasse des cauchemars mettant en scène *Granma*, un vieux yacht abandonné sur le bord de la plage depuis plusieurs années, qui correspond vraisemblablement à l'alter ego du vieux Westfalia de sa mère :

Noah guette la Granma du coin de l'œil, en proie à une curieuse angoisse. Le vieux yacht lui rappelle un boat people, et il ne peut s'empêcher d'imaginer la famille de réfugiés cubains qui a naguère dérivé au large de Miami Beach à bord de ce rafiôt délabré. Il se demande à quoi ressemblerait la vie s'il avait grandi sur un bateau plutôt que dans une roulotte. (N : 237)

Le Granma est un réel navire échoué dans les Caraïbes et qui a pris part à la guerre entre les rebelles et les militaires cubains en 1956. Les rebelles devaient s'en servir pour surprendre l'armée, mais une température non clémente leur a fait perdre leur momentum. Le yacht est ainsi ancré dans l'histoire cubaine, mais de manière plutôt tragique. Dans le roman, le fait que le navire représente d'une certaine manière la roulotte de son enfance et sa comparaison avec le boat people révèle comment Noah percevait l'engin motorisé et par le fait même la vie de nomade : comme un boat people, prisonnier d'un moyen de locomotion sans aucune prise sur son destin, et comme le célèbre navire cubain, échoué dans une ultime tentative de se libérer. La seule pensée de *Granma* lui procure un sentiment d'oppression important et ce n'est que lorsqu'Arizna quitte pour son travail que Noah est aux prises avec ces mauvais rêves. En fait, cette dernière est la raison pour laquelle Noah se trouve à Margarita et ils semblent être en position d'équilibre précaire puisque le jeune homme repousse la finalisation de sa thèse de doctorat et Arizna n'avoue jamais que Noah est bien le géniteur du petit Simòn. La jeune femme est le seul port d'attache de Noah sur l'île et elle semble avoir tout le pouvoir sur sa présence ou non dans leur vie, ce qui le fait hautement angoisser. Cette anxiété se manifeste à travers ses rêves avec la présence de *Granma*, rappel indubitable de sa vie de nomade, statut qu'il abhorre. De fait, le jeune homme incarne assez bien le concept d'anti-objet et d'*anti-destination* avancé par Jean-Didier Urbain dans son essai *L'envie du monde*, comme quoi le sujet part « pour quitter quelque chose et non pour en atteindre quelque autre » ou encore l'*anti-découverte* qui signifie « partir non pour explorer et trouver quoi que ce soit mais pour sortir et échapper à tout »³³. Noah n'a pas de but, il fuit, tout simplement.

³³ Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, Paris, Éditions Breal, 2011, p.17

Outre Noah, *Nikolski* met aussi en scène l'immobilité parfaite du libraire anonyme. Son manque d'ambition et d'initiative mettent en relief sa stagnance par rapport aux autres personnages reliés à lui :

- Tu as beaucoup voyagé, fait-elle sans quitter la bibliothèque des yeux.
- Moi ? Jamais mis les pieds hors de Montréal. Mon plus grand périple, ç'a été de partir de Châteauguay.
- Pourquoi autant de guides, alors ?
- Ma mère les collectionnait. Après sa mort, j'ai continué sa collection.
- Ta mère voyageait ?
- Non. C'est d'ailleurs assez curieux, vu qu'elle travaillait dans une agence de voyages. Elle aurait pu faire le tour du monde gratuitement, elle préférait passer l'été au fond de sa cour, les pieds dans la barboteuse de plastique, avec une pile de bouquins. Je crois qu'elle avait fini par préférer les guides aux voyages eux-mêmes. (N : 254)

Le manque d'intérêt semble même faire place à une sorte de naïveté, l'idée de quitter Montréal n'est même pas une possibilité qui effleure l'esprit du libraire. Les livres suffisent en termes d'évasion. Or, c'est en partant à la recherche de Joyce, exilée en Amérique du Sud, qu'il prend son destin en main. C'est d'ailleurs à ce moment de la trame narrative que le fameux livre sans tête retrouve son morceau manquant, moment symbolique dans le récit du libraire. Cet ouvrage, dont nous ferons largement mention plus tard, est l'un des objets du récit mettant en relief le lien entre les personnages.

Joyce, quant à elle, incarne cette idée de déplacement qui permet d'entamer une quête identitaire autrement non envisagée. Ayant grandi dans un petit village situé près de Rivière-du-Loup, Joyce veut dès son plus jeune âge quitter cet endroit où elle doit sans cesse s'occuper de son père et de ses cousins bruyants et accaparants. Alimentée par les histoires de pirates racontées par son grand-père, desquels une filiation serait apparemment possible, elle découvre un jour une coupure de journal qui mentionne une certaine Lynn Doucette et subodore qu'il s'agit de sa mère devenue une pirate informatique de carrière. Elle décide alors, après ses études secondaires, de suivre les traces de cette « mère » et emménage à Montréal, où, par un coup du destin et à son grand désespoir, elle est tout de suite engagée dans une poissonnerie. Elle répète donc, jour après jour, des gestes qu'elle faisait sans cesse dans son patelin pour nourrir ses brutes de cousins. Or, c'est en voulant échapper à la police après avoir bien entamé, à l'instar de son hypothétique mère, sa carrière de criminelle informatique, qu'elle prend la décision de s'exiler en Amérique latine. Nous pouvons donc suivre la croissance de Joyce dans sa quête identitaire grâce aux déplacements

qu'elle effectue. Du bas du fleuve jusqu'à Montréal puis finalement en Amérique du Sud, chaque étape représente une phase différente de sa vie : transition vers l'âge adulte, poursuite d'un héritage familial, puis enfin, la libération de toutes ses attaches à son village natal.

Quoique l'histoire de Jay soit plus facilement identifiable au cheminement typique du protagoniste du récit de voyage, elle demeure tout de même une criminelle qui fuit en Amérique du Sud et elle n'est pas le seul héros du roman. Ces divergences rappellent combien l'œuvre de Dickner s'approche de caractéristiques plus canoniques pour mieux les repousser ensuite. Et Jay semble être le seul personnage qui revienne dans la suite des romans de l'auteur. Un lien assez important n'est pas à négliger entre Joyce de *Nikolski* et Jay de *Six degrés de liberté*, qui sont fort probablement le même personnage. Ce clin d'œil n'est pas sans rappeler le côté ludique du style de l'auteur.

Dans *Tarmac*, Michael représente l'enracinement même : provenant d'une famille qui prospère depuis quelques générations dans l'industrie du béton, il envie d'une certaine manière la liberté de Hope. Cette dernière, quant à elle, virevolte d'une ville à l'autre avec sa mère dont la santé mentale est plus que précaire. Le destin de Hope s'enclenche tout à fait lorsqu'elle décide la date de l'apocalypse grâce à des sacs de ramen. Cette trouvaille la pousse à partir au Japon pour trouver l'auteur des messages de fin du monde qui correspondent à la date qui l'interpelle. Sa quête de l'apocalypse la pousse à faire une quête d'elle-même d'une certaine façon et c'est durant ce voyage que la narration du roman change. Puisque c'est Mickey qui raconte d'abord l'histoire selon ses perceptions, lorsque Hope quitte le Canada, nous la suivons désormais à travers ses propres yeux. Étant la seule de toute sa famille à ne pas avoir reçu de date de fin du monde par l'entremise d'un rêve au début de sa puberté, Hope prend les choses en main : elle quitte son noyau familial dysfonctionnel et prend le contrôle de sa vie en choisissant elle-même, grâce à des « signes » plutôt tirés par les cheveux, sa date de fin du monde. Hope n'a en fait techniquement jamais entamé sa puberté puisqu'elle souffre de « *Amenorrhoea mysteriosa* — une “inexplicable absence de menstruation” » (*T* : 98). Ce n'est qu'à la fin du roman que Mickey reçoit par la poste un paquet du Japon rempli de serviettes sanitaires. On comprend alors que le cas mystérieux de Hope s'est réglé, au terme de sa quête identitaire. C'est également à ce moment que Michael décide de quitter sa vie coulée dans le béton pour rejoindre Hope au Japon, geste inhabituel pour lui, mais qui semble dans l'ordre naturel des choses en contexte de récit de voyage d'une certaine manière « initiatique ».

3.3 Le voyage en contexte littéraire et le voyage chez Dickner

Comme nous l'avons mentionné précédemment, il n'est pas aisé de prétendre que l'œuvre de Dickner s'inscrive dans le genre littéraire du récit de voyage. Or, comme l'exil est un thème non seulement récurrent, mais sur lequel reposent entièrement les trames narratives des romans qui nous intéressent, il devient nécessaire de déterminer comment s'articule le voyage en littérature et quelles sont les motivations derrière le déracinement volontaire et parfois répétitif des personnages. Selon Jean-Pierre Cléro, une des caractéristiques du voyage, pour qu'on puisse réellement attribuer ce terme à un déplacement, repose sur les modifications de l'individu durant ce déplacement :

[O]n ne revient pas au lieu que l'on a quitté aux mêmes conditions qu'on l'a quitté. Non seulement parce que les événements que nous avons traversés nous ont changé, épurant l'essentiel ou le séparant du contingent, dénudant ce que la sédentarité en un lieu permettait de cacher ou de se cacher, décapant impitoyablement les failles, les fragilités, les mensonges, au prix d'en créer d'autres peut-être aussi – que d'hommes réalisent leur propre faiblesse en voyage !³⁴

Il y a donc forcément une dimension de changement qui sous-tend le but d'un exil. Dans le cas des personnages de Dickner, il s'agit là d'un point essentiel à notre réflexion. Même si les pérégrinations des personnages semblent d'emblée une errance sans but, ce n'est jamais tout à fait le cas. Les protagonistes subissent des changements, sont mis à nus, leur fragilité et leur vulnérabilité exposées au lecteur. Cléro ajoute que :

Bergson, lisant la *Physique* d'Aristote, fait ressortir le paradoxe du Livre IV qui explique qu'on ne sait jamais qu'un corps occupait un lieu avant qu'il ne le quitte. C'est le fait de partir d'un lieu qui confère à ce qui était situé ses limites, lesquelles ne pouvaient être connues avant cette mise en mouvement. Il faut perdre un lieu pour commencer à en avoir quelque connaissance ; alors même que nous savons que nous n'y reviendrons jamais aux mêmes conditions qu'avant de l'avoir quitté. Cette vérité est exactement celle du voyage car, en dépit de l'illusion des bagages et de l'inventaire que l'on peut certainement en faire, il est impossible de savoir ce qu'on emmène en voyage ni ce qu'on en retire.³⁵

Cléro définit la métaphore du voyage en littérature en mettant en lumière comment le voyage correspond d'une part à un déplacement géographique d'un point A au point B, puis au retour, mais également en quoi sémantiquement, le résultat, l'objet du déplacement fait également partie des sens attribués au terme « voyage ». Les personnages de Dickner se déracinent avec un mal-être, ils partent, quittent une version d'eux-mêmes. Même si la finalité de leur déplacement reste floue,

³⁴ Jean-Pierre Cléro, « Le voyage entre métaphore et concept » dans *Scénographie du récit de voyage et imaginaire viatique (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Hermann, 2018, p. 100

³⁵ *Ibid.*, p. 101

même si leur quête identitaire n'est pas nécessairement claire et menée à bien, il n'en demeure pas moins qu'un changement s'est opéré en eux, qu'il soit positif ou négatif.

Bien entendu, nous devons également prendre en compte l'aspect contemporain de l'émission des trois romans qui nous intéressent. Il n'est pas anodin que les personnages vivent leurs déplacements géographiques différemment d'il y a des décennies. L'ère numérique dans laquelle nous évoluons a un impact sur les trames narratives, et c'est particulièrement le cas ici. Comme le mentionne Jean-Didier Urbain,

[j]e peux désormais me sentir aussi bien chez moi à l'étranger, en des lieux sans milieu, des *non-lieux*, sans lien avec la réalité locale – rien ne ressemble plus à un hôtel international qu'un autre hôtel international, où qu'il soit sur la planète – qu'étranger chez moi – tel un provincial à Paris, un Parisien à la campagne ou encore un Parisien à Paris dans le quartier chinois du 13^e arrondissement. Tous éprouvent un sentiment d'ailleurs et sont pourtant des Français en France. L'aventure est au coin de la rue ... Cela pour dire que la relation au monde, qui détermine l'expérience de familiarité comme celle d'exotisme ou de dépaysement n'est plus aussi clairement dépendante de l'éloignement physique. Et cette modification des vécus de l'espace n'est pas sans conséquence sur les usages et les comportements des voyageurs qui sont eux-mêmes portés par des désirs caractéristiques de notre société.³⁶

Pour expliquer cette modification parfois paradoxale dans la relation au déplacement, l'anthropologue relève les sphères de la distance et de la proximité comme étant de plus en plus susceptibles d'entrer en interférence, les transports ayant acquis une vitesse particulièrement notable, et le voyageur diminuant graduellement le temps passé à l'étranger. Du reste, la réalité spatiale se voit ainsi décalée et met davantage en relief la confusion autour du « sentiment de l'ailleurs comme du chez soi »³⁷. L'exemple le plus flagrant dénotant ces constats demeure probablement le choix de vecteur de déplacement dans *Six degrés de liberté* puisqu'il défie cette rapidité et cette fluidité atteinte grâce aux transports modernes. À cet égard, le désir de Lisa de voyager ainsi défie les normes culturelles nord-américaines quant au déplacement : Lisa *perd* son temps littéralement. Le voyage de Lisa a plus d'importance que sa finalité, elle a tout son temps, au contraire de ses contemporains toujours plus pressés.

Alors que les évolutions technologiques et commerciales des transports sont susceptibles d'avoir un impact positif, il n'en demeure pas moins que ces *mutations logistiques* sont aussi des

³⁶ Jean-Didier Urbain, *L'envie du monde*, op. cit., p. 156

³⁷ *Idem*.

bouleversements psychologiques. Elles changent considérablement la donne quant au rapport à l'espace, aux territoires, au voyage, au sentiment d'éloignement et de rupture, et par voie de conséquence à la valorisation des destinations et l'éventail des émotions qui leur sont associées »³⁸. Le mouvement perpétuel engendré par ce changement de paradigme de la mobilité place nos personnages dans une position réactive face à ce rythme effréné, ils sont complètement en marge et même leurs déplacements le sont aussi. En effet, toujours dans son essai, Jean-Didier Urbain souligne cette « notion anxigène » du retard, quoi que l'on fasse : « [c]'est une frénésie rythmique et cinétique en forme de course-poursuite, de célérité obligée et de records battus, de concurrences tous azimuts, une norme à laquelle le voyage lui-même n'échappe évidemment pas, pris en ses usages comme en son esprit dans le mouvement de cette tendance sociétale compulsive »³⁹. La trame entière du dernier roman de Dickner répond exactement à chacun des mots de cette citation, dans tout son paradoxe, puisque Lisa bat définitivement des records en passant presque inaperçue à bord de son conteneur, mais le rythme de son voyage est parfaitement à l'encontre de cette volonté de vitesse. Or, il y a en effet une poursuite entre la GRC et Lisa, particulièrement entre Joyce et elle. Ainsi, le déplacement en cette période où le temps semble vouloir se contracter pour suivre le rythme de vie de l'occidental moyen, est profondément marqué par cette tendance et cet angle se révèle particulièrement présent chez Dickner, notamment par Lisa et son voyage en conteneur, Hope qui met sa vie sur pause pour aller au Japon pourchasser ce qui semble être au final une chimère, ou encore la forte tension entre immobilité et déplacement dans *Nikolski*. Ce rapport conflictuel au temps et au rythme de vie contemporain consiste en un élément parmi tant d'autres relevant de profonds questionnements identitaires et sociétaux proprement postmodernes.

Nous ne pouvons ainsi ignorer l'angle du roman québécois et le fait que les trames narratives débutent essentiellement au Québec. Cet élément est crucial au sens où l'identité québécoise est souvent problématique, notamment en ce qui a trait aux notions de territoire. Jean Morency affirme que

[h]istoriquement, un malaise semble hanter la conscience canadienne, puis québécoise, dans son rapport au continent américain. (...) Ainsi, dans l'histoire littéraire du Québec, nombreux

³⁸ *Ibid.*, p. 160

³⁹ *Ibid.*, p. 177

sont les écrivains qui ont accordé un rôle important au thème de l'errance et à l'espace américain dans leurs romans.⁴⁰

C'est grâce à des récits d'errance que ces auteurs québécois décrivent le mal-être relié au territoire. Morency ajoute même que « pour les écrivains nés aux alentours de 1960, l'errance semble vécue sur un mode intérieur et traduit la dépossession d'une génération tout entière »⁴¹. Dickner étant né en 1972, cette réflexion n'est pas entièrement à rejeter, d'autant plus qu'elle s'applique davantage à ses récits que les caractéristiques plus anciennes attribuées aux romans de voyage tels que ceux de Jacques Poulin ou de Victor-Lévy Beaulieu, lesquels sont davantage rattachés aux thèmes vus chez Kerouac ou encore au romancier *beatnik*. L'errance chez ces auteurs témoigne d'une fascination pour l'espace américain, voire d'un désir de réappropriation du territoire par le biais d'un personnage marginalisé, comme vu avec Kerouac. L'américanisation est vécue différemment chez Dickner, où ce sont plutôt les topoï reliés aux déchets, à la surconsommation, à la culture américaine de consommation et de gestion des biens qui sont mis de l'avant à travers la vie que mènent les personnages, leurs valeurs ou même leurs pensées. Les espaces où évoluent les personnages sont également très différents des romans plus anciens. Chez les auteurs nés vers les années 1960, c'est en Amérique, particulièrement en Amérique du Nord où l'action se déroule. Ce qui ressort le plus est la place du Canada français dans cette Amérique. On évolue donc principalement au Québec pour lentement se déplacer vers le Bouclier Canadien ou les États-Unis. L'errance se vit différemment chez ces personnages, les uns recherchent les grands espaces alors que les autres ont des préoccupations ethniques et culturelles, si on pense notamment à Jacques Poulin ou encore à Sylvain Trudel et Christian Mistral, auteurs dont les romans ont créé un certain remous. L'Amérique est visitée par ses routes et les paysages sont magnifiés, le développement du personnage se fait au fil d'une espèce d'appropriation du territoire par l'entremise des routes parcourues, mais aussi d'une réappropriation culturelle, comme si ces pérégrinations permettaient d'entrer en contact avec des ancêtres lointains.

Chez Dickner, il est frappant de voir à quel point les personnages voyagent de plus en plus loin. On se retrouvera donc en Amérique latine, en Europe et même en Asie. Chaque œuvre met en scène un pays, voire un continent différent. Sous le couvert de problématiques d'emblée très

⁴⁰ Jean Morency, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, 1995, p. 81

⁴¹ *Idem*.

individualistes, le mal-être des personnages laisse entrevoir des préoccupations plutôt modernes telle que l'environnement, que ce soit par une fascination obsessionnelle des déchets, des descriptions mettant en lumière toute la laideur de la modernité, des personnages entasseurs compulsifs et surtout, des personnages très marginaux qui refusent l'utilisation des technologies ou qui les utilisent de façon encore une fois très marginale. Notons à cet effet que Hope a vaillamment recueilli un vieux téléviseur, probablement brisé (on ne le saura jamais réellement), sur le bord de la route pour qu'elle et sa mère aient l'air d'une famille normale lors des passages improvisés des services sociaux. Il en va de même pour Joyce et ses expéditions clandestines dans les déchets de grandes entreprises du centre-ville de Montréal, en quête de morceaux d'ordinateur qui finissent par occuper entièrement son minuscule appartement. Karim Larose et Frédéric Rondeau, dans leurs travaux sur la contre-culture au Québec, relèvent d'ailleurs le terme de technocratie pour désigner l'importance très forte des technologies dans la société d'aujourd'hui : « La technocratie dénature et dépossède l'homme »⁴². Le côté plus sombre de la technologie exploité par Dickner semble vouloir faire écho à ce concept. L'appartement de Joyce n'est habité par pratiquement rien d'autre que des morceaux d'ordinateur, dont la provenance révèle aussi le côté sombre de ces technologies par la présence exponentielle de déchets technologiques. Ces déchets sont scrupuleusement surveillés par des gardiens de sécurité, donc aucune seconde vie n'est possible. Bien sûr, cela ne freine pas Joyce, ce qui en fait une criminelle recherchée.

L'errance chez Dickner met également en lumière un autre point en commun chez ses personnages : le refus d'une vie stéréotypée ou de toute ambition normalisée. Les personnages sont très marginaux dans leur mode de vie, leurs valeurs et dans leurs désirs. Comme nous évoluons dans une société où la performance, l'accumulation de biens et la fortune sont applaudis, l'absence d'ambition, le choix conscient d'un mode de vie simple et également le choix actif d'une carrière sortant de l'ordinaire non reconnue comme lucrative sont des traits frappants. Il ne s'agit pas de la même marginalité vue chez Poulin et Kerouac, où les protagonistes détonnent par leur nomadisme. Les personnages chez Dickner ressortent du lot grâce à leurs façons de penser peu communes, à leur cynisme. Ils refusent certaines conventions sociales bien établies, quitte à ne pas entrer dans un moule leur permettant un certain statut social. Ils n'ont pas d'intérêt social à proprement parler,

⁴² Karim Larose, Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, p. 8

ils ont même du mal à entrer en contact avec leur entourage. Quoique le récit de voyage en général permette au lecteur de percevoir l'avancée d'un personnage au niveau de ses réflexions, chez Dickner, c'est différent. L'errance vécue en lecture ne permet pas un regard omniscient dans les pensées des protagonistes. Les personnages sont ainsi aussi difficiles d'approche dans leurs relations interpersonnelles que pour nous, lecteurs.

1.1.3 L'altérité, l'autre, le rapport à soi

Comme mentionné abondamment jusqu'à maintenant, la rencontre de l'autre est l'un des points inhérents à ce qu'un texte soit considéré comme récit de voyage. Or, chez Dickner, l'autre est un territoire particulièrement inconnu pour les personnages, mais tout change grâce à cet autre. Le destin du libraire s'enclenche véritablement lorsqu'il rencontre Joyce. Mickey trouve un nouveau sens à sa vie lorsqu'il aperçoit pour la première fois Hope au terrain de baseball. Lisa met en place le stratagème qui tisse tout le roman simplement pour rejoindre Éric. Le rapport à l'autre, quoique singulier, complexe et maladroit, est la pierre angulaire des récits à l'étude.

La notion de famille prend un sens particulier au sein des romans de notre corpus. Chaque personnage entretient une relation peu commune avec sa famille, qui bien souvent se résume à un seul parent. La cellule familiale n'est pas seulement éclatée chez Dickner, elle est non fonctionnelle. Or, il est difficile de se déraciner complètement quand une famille nombreuse nous retient, quoique Joyce soit très contente de s'en éloigner pour se retrouver parfaitement seule à Montréal. Mais cette dernière ne fait pas exception à la règle de la solitude vécue par les autres personnages; elle est isolée par sa marginalité.

Si la plupart n'ont qu'un seul parent, la raison de cette monoparentalité est bien souvent mystérieuse. Cette représentation de la famille non conventionnelle fait écho à une réalité que nous retrouvons aujourd'hui, mais explique aussi leur désir d'exil, de quitter la vie qu'ils connaissent et qui ne les remplit pas comme ils le souhaiteraient. La relation entretenue avec leur seul parent est bien souvent problématique, remplie de non-dits, imprégnée d'un certain malaise alors que le parent manquant est enveloppé d'un certain mystère. Ainsi, Noah entreprend des études universitaires et fait exactement le contraire de ce que sa mère a fait toute son enfance : il va étudier sur une île, finit par s'installer au Venezuela avec Arizna, près de l'eau encore une fois, ce que sa

mère aurait détesté. Ce choix strictement insulaire n'est sans doute pas sans rappeler son énigmatique géniteur, Jonas, qui souffre du « mal de terre » (N : 32). Le libraire, quant à lui, ne connaîtra jamais son père ni ce qui s'est passé entre ses parents, et notre lecture permet de saisir que même si c'est sa mère qui s'est occupée de lui, il ne la connaissait pas vraiment, à le voir déterrer avec surprise ses objets lorsqu'il fait le ménage de sa maison après sa mort. Lisa s'entend mieux avec son père, qui finit par tomber malade et avec lequel la relation, quoique plus harmonieuse que celle des autres protagonistes, demeure tout de même complexe et inconfortable. Hope n'entretient pas vraiment d'échanges avec sa mère, qui souffre vraisemblablement de maladie mentale et qui ne lui a jamais offert de cadre maternel à proprement parler. Il y a seulement Mickey qui semble posséder une famille « normale », nucléaire, deux parents bien enracinés. Mais leur relation n'en demeure pas moins distante. Il va donc sans dire que les personnages évoluent dans un cadre peu conventionnel pour la plupart et n'ont pas des compétences sociales exceptionnelles. La représentation de ces échanges sociaux par l'auteur participe d'une certaine manière à ce qui nous paraît comme marginal ou non conventionnel puisque les trames narratives placent d'emblée les personnages dans des situations hors du commun. Toutefois, si le malaise des personnages ne semble pas provenir de leur cellule familiale dysfonctionnelle, le fait que tous aient un contexte familial similaire n'est pas à négliger. En outre, sans affirmer que nos protagonistes recherchent une famille adoptive en s'exilant, la rencontre de l'autre ou le désir de s'affilier à quelqu'un demeure tout de même un point commun qui met en relief le besoin d'appartenance. Il n'est d'ailleurs sans doute pas anodin que tous les protagonistes des récits qui nous intéressent soient à l'aube de l'âge adulte. La volonté de se dissocier des figures parentales est ainsi récurrente chez chacun d'eux. Daniel Letendre affirme, dans son article portant sur la grande présence dans les récits des années 2000 d'un héros réagissant à un parent silencieux, que « [l]'héritage laissé par le père est celui du silence, d'un récit manquant, mais également d'une impossibilité à porter le regard vers l'avant »⁴³. Ce désir de s'extirper de l'héritage parental rencontre l'obstacle d'un héritage manquant ou hautement craquelé, sur lequel il est difficile de prendre son élan pour voler de ses propres ailes. Il en résulte ainsi des personnages désorientés, mais qui possèdent, grâce à ce besoin de déracinement, une quête identitaire enclenchée grâce au déplacement géographique : « [l]e mouvement sert plutôt aux personnages à tenter de se chercher eux-mêmes en dépit de leur héritage

⁴³ Daniel Letendre, « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, n°98, 2012, p. 110

familial déficient. C'est pourquoi cette filiation rompue, causée par l'absence d'un de leur parent et par leur besoin de s'émanciper à la fin de l'adolescence, lance le récit. »⁴⁴. Les relations familiales problématiques qui se font écho de roman en roman sont aussi en lien avec un rapport à l'autre difficile. Les personnages de Dickner sont isolés, que ce soit de manière délibérée ou non.

Dans la définition de récit de voyage donnée auparavant, nous mentionnions la présence nécessaire de la rencontre de soi à l'autre. L'étude du genre démontre qu'à l'origine et pour longtemps, l'autre était essentiellement l'Autre, l'étranger. Ainsi, le voyage permet de sortir de son cadre et de voir autre chose, d'être confronté à une culture différente, de rencontrer des gens et des mœurs qui nous font cheminer en tant qu'individus. Jacques Caroux et Pierre Rajotte mentionnent entre autres que :

Parmi les diverses pratiques discursives contemporaines qui permettent d'observer la représentation de la relation intersubjective entre le soi et l'Autre, le récit de voyage présente quelques avantages. D'une part, le voyage fournit bien souvent l'occasion de « découvrir » la différence de l'autre, -quand il n'est pas entrepris spécifiquement dans ce but-, une découverte susceptible de mener à « des interrogations sur « son » identité et « ses » appartenances que l'on croyait uniques et irréductibles au temps et à l'espace. »⁴⁵

Alors que cela s'applique d'une certaine manière à l'œuvre de Dickner, ce n'est pas nécessairement l'étranger au sens où on l'entend qui donne lieu à ce cheminement. En effet, aujourd'hui, il n'est pas obligatoire de voyager pour rencontrer des étrangers, pensons aux médias sociaux et, plus concrètement encore, à l'arrivée massive d'immigrants et de réfugiés dans les pays occidentaux. Ainsi, la notion d'«étranger» prend un sens tout relatif. Dans le cas des médias sociaux, l'étranger n'est pas nécessairement la personne qui vit dans un autre continent. Il peut ainsi s'agir de son propre voisin, puisque nous sommes complètement déconnectés physiquement et nos points communs culturels sont bien souvent modifiés par cette présence numérique. D'un autre côté, nous pouvons aujourd'hui très bien entretenir une relation virtuelle avec un habitant d'un autre continent. Bien que nos personnages se déplacent géographiquement de manière significative, et qu'il y ait bien sûr rencontre implicite de l'Autre dans ces pays, ce sont surtout les relations à l'origine de leur départ qui ont une importance dans leurs récits respectifs, à l'exception de Noah qui rencontre Arizona durant ses études à Montréal. Pour Noah, le désir de se dissocier de sa mère le mène à

⁴⁴ Émy Roy-Paradis, « Filiations, enquêtes et mémoire dans Nikolski, Forêts et Congorama », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, Département d'études littéraires, 2021, p. 51

⁴⁵ Jacques Caroux, Pierre Rajotte, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre ? *loc. cit.*, p. 216

embrasser ardemment le mode de vie sédentaire, jusqu'à un point tel où il se sent brusqué lorsqu'Arizna prend la place qu'il occupe habituellement à la table de travail de la bibliothèque. Cette poussée d'instinct territorial l'amène à fraterniser avec l'étrangère, qui se spécialise d'ailleurs, par une belle coïncidence, dans « les relocalisations dans l'Extrême Arctique » (*N* : 141). En mettant en lumière l'enjeu de territoire traditionnel des peuples autochtones à Inukjuak, Arizna devient à ce moment-là un personnage important dans l'histoire de Noah, qui lui se spécialise en archéologie, soit une discipline menant à explorer les profondeurs d'un lieu donné plutôt qu'à se déplacer d'un lieu à un autre. Le conflit inhérent dans leurs sujets de prédilection deviendra tout de même le socle de leur relation, et d'une certaine manière cette fameuse rencontre avec l'Autre pour Noah. Chez les autres personnages de Nikolski, le libraire s'éprend de Joyce et voit sa vie changer grâce à leur rencontre fortuite. D'un tempérament peu aventureux, il se surprend à vouloir suivre l'apprentie pirate, malgré qu'elle soit recherchée activement par la police. Joyce, quant à elle, est solitaire et voue ses activités principales à suivre l'héritage maternel de pirate informatique, même si cet arbre généalogique est peu fourni et bien que les informations dont elle dispose ne reposent que sur une seule coupure de faits divers glanée au hasard dans un journal local. L'Autre pour Joyce est plus diffus, sa quête identitaire ne lui permet pas nécessairement un contact à l'étranger, mais sa famille du côté maternel semble être cet Autre auquel elle aspire, une espèce d'avatar de son émancipation.

Dans *Tarmac*, Hope entretient une relation épistolaire avec Michael et celle-ci évolue au gré de ce que vit la protagoniste. Les aventures de la jeune fille feront en sorte qu'un changement s'opère chez elle, mais surtout chez Michael. Le départ de son amie l'ébranle, mais il est enlisé dans sa propre réalité d'héritier d'une compagnie de béton. Ce n'est qu'à la fin du récit que nous comprenons que Michael a quitté sa routine pour retrouver Hope, puisque « [t]out allait mieux depuis que la fin du monde était derrière [eux] » (*T*, 258). Même s'ils évoluent une bonne partie du roman complètement séparés par plusieurs continents, leurs destins sont intrinsèquement reliés et la vie de Michael varie très peu tant que Hope n'est pas allée au bout de ses interrogations personnelles. Il semblerait que cet apocalypse maintenant derrière eux ne soit finalement que le passage à l'âge adulte dissimulé sous le masque d'une recherche intensive qui ne donne, au final, pas de résultat probant.

Le déplacement géographique dans *Six degrés de liberté* repose entièrement sur la relation de connivence déjà existante entre Lisa et Éric, mais surtout sur la grande confiance que voue Lisa à son ami. Le rapport à l'étranger est particulièrement intéressant dans ce récit puisque tout le déplacement de Lisa ne l'amène pas réellement à rencontrer l'Autre, ses seules interactions étant avec son complice. Cependant, il est d'intérêt de se rappeler que les personnages sont à l'aube de l'âge adulte lorsque les événements se produisent. Éric part vers la Suède à l'âge de 15 ans et leur amitié finit par s'étioler au fil du temps. Les deux personnages changent et les retrouvailles initiées par leur projet commun sont surtout un nouveau départ pour eux, qui sont désormais presque des étrangers. Malgré la présence des technologies et d'internet, Lisa et Éric se perdent de vue. Ce dernier a également une relation non négligeable avec la technologie puisqu'il est un grand programmeur informatique millionnaire à seulement 20 ans et qu'il réussira à déplacer le conteneur dans lequel Lisa se cache en piratant les bases de données des ports. Le rapport aux technologies est donc ambivalent dans ce cas précis; leur relation n'a pas survécu à l'éloignement et au coup de pouce numérique, mais ce sont tout de même les habiletés informatiques d'Éric qui les réunissent à nouveau. Ils rencontrent sur leur route Jay (ou Joyce?), qui enquête sur eux et tente de les retracer pour finir par être complètement absorbée par ce projet et par cette relation, en tant que témoin extérieur.

Le rapport à l'étranger chez Dickner est donc modernisé en ce sens que les technologies ont des répercussions sur nos relations interpersonnelles et cela se voit transposé dans les œuvres à l'étude en une grande solitude, des personnages en marge qui se rencontrent ou qui se frôlent et en une définition différente de ce qui correspond à l'*étranger*. Le déplacement est également subverti par les bouleversements engendrés par la technologie et par le monde numérique. Nos personnages en souffrent d'une manière particulière ou tentent du moins d'évoluer dans leur vie respective à leur propre manière, souvent marginale.

3.4 Le roman dicknérien : conclusions

Au terme de ces réflexions, force est de constater que les romans qui nous intéressent sont difficilement attribuables à un genre littéraire particulier et qu'ils obéissent à leurs propres diktats et caractéristiques. Toutefois, les nombreux éléments rapportés dans ce chapitre comme étant traditionnellement observés dans le récit de voyage sont sans équivoque une partie importante,

voire essentielle dans le corpus étudié. D'autant plus que les récits de voyage aujourd'hui ont beaucoup évolué et qu'ils appartiennent dorénavant à des genres plus hybrides, nous pouvons confortablement analyser l'œuvre dicknérienne avec les éléments du rapport à l'Autre, du déplacement et du cheminement intérieur en tête, sans nécessairement ressentir le besoin d'y apposer une étiquette quelconque. Des thèmes plus modernes sont également exploités par l'auteur et contribuent à inscrire les romans dans des catégories dont les frontières ne sont pas clairement définies. Le style ludique de Dickner nous pousse éventuellement à voir chaque travestissement d'une caractéristique ou d'un clin d'œil au roman de la route comme étant délibéré. Si on s'amuse d'une certaine manière du *road novel* traditionnel ou de quelques particularités propres au peuple postmoderne fortement investi dans les technologies, nous pouvons aussi percevoir une sorte de volonté de dépasser les frontières qu'occasionne l'apposition d'une étiquette genrée à une œuvre. Mais l'exercice que nous envisageons de faire dans ce mémoire propose de mettre en lumière comment l'œuvre dicknérienne déploie la problématique entourant l'identité des personnages et leur quête de sens dans un monde en perpétuel mouvement.

Maintenant, il importe de se pencher sur les deux thèmes considérés comme essentiels, mais surtout comme interdépendants dans le corpus à l'étude. Les personnages souffrent tous d'un malaise identitaire et nous verrons comment cela s'articule dans chacun des romans et comment leur processus de reconstruction de soi s'enchevêtre avec leurs déplacements physiques.

CHAPITRE II

QUÊTE DE SOI

« Un voyage se passe de motifs.
Il ne tarde pas à prouver qu'il se suffit à lui-même.
On croit qu'on va faire un voyage, mais bientôt c'est le voyage qui vous fait ou vous défait. »

*Nicolas Bouvier, L'usage du monde*⁴⁶

L'identité problématique dont nous faisons mention quant aux personnages des romans à l'étude demande une réflexion approfondie sur la question de la quête de soi. D'une part, chaque individu est porté par des aspirations qui lui sont propres, chacun a un bagage différent qui influence d'une façon ou d'une autre son comportement et ses actions. D'autre part, dans toutes ces différences, on ne peut nier que chacun finit par devoir porter une réflexion sur le « soi », sur l'individu qu'il aspire à devenir. Mais que signifie cette « quête identitaire » ? Raymond Lemieux s'interroge sur la question :

[P]osons donc d'abord, pour mieux comprendre, que l'individu que je suis, l'individu qu'est chacun d'entre nous, veut vivre. Qu'est-ce que cela signifie ? Comment ce désir se déploie-t-il ? Il veut vivre, c'est-à-dire « persévérer dans l'être ». C'est une opération qui peut devenir complexe. Il doit pour cela cultiver son « authenticité », à savoir « sa façon personnelle de réaliser sa propre humanité [...] au lieu de se conformer au modèle imposé de l'extérieur par la société, ou par la génération précédente, ou par l'autorité politique ou religieuse » (Taylor, 2003, p. 80). Et en même temps, il doit tenir compte des autres. Pour mieux vivre et persévérer dans l'être, le « je » qui agit et que chacun présente aux regards des autres doit d'abord interroger sa singularité et la cultiver, au sens premier du terme : en prendre soin, lui permettre de se développer, la valoriser tout en respectant les conditions du sol qui la porte.⁴⁷

Dans leur marginalité, les personnages de Dickner désirent s'émanciper d'une certaine culture qui ne leur sied pas, mais ne peuvent s'empêcher d'une certaine manière de vouloir aller tester leur

⁴⁶ Nicolas Bouvier, *L'usage du monde*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2014, p. 10

⁴⁷ Denis Jeffrey, Martine Roberge, *Rites et Identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2017, p. 14

identité ailleurs. Qu'ils l'acceptent ou non, ils souffrent de se retrouver en marge de leurs pairs et sont conscients de leurs différences.

À une époque où l'apparence revêt une importance capitale où tous peuvent se cacher derrière un filtre quelconque et où les relations interpersonnelles sont parfois reléguées au second plan, il peut être pertinent de se questionner sur l'identité et sur ce que le *soi* signifie. Se connaît-on vraiment ou tente-t-on simplement d'entrer dans un moule ? Prenons-nous réellement le temps de se demander *qui* nous sommes ?

Ce n'est que depuis le XVIII^e siècle que la notion de soi est étudiée à proprement parler. Au départ, tout être était perçu comme doté d'une personnalité déjà établie qui n'évoluait pas vraiment. Dans les années 1920, les recherches ont suggéré que le soi se transformait avec l'influence de son environnement et avec l'intériorisation de la culture dominante par l'individu. C'est d'ailleurs la définition classique en sociologie. Or, Stuart Hall, professeur jamaïcain reconnu comme le « parrain du multiculturalisme », considère que le soi postmoderne ne dispose plus d'un noyau individuel fixe, mais qu'il évolue constamment en interaction avec la société. Les immenses changements dont nous sommes témoins depuis la fin du XX^e siècle, d'après le chercheur, exacerbent le sentiment d'instabilité identitaire; on questionne donc les mœurs et les traditions au rythme de la généralisation d'informations générée par la mondialisation. Tous ces questionnements signalent l'état de marginalisation des personnages chez Dickner, qui se forgent eux-mêmes une identité qui n'entre pas dans le moule de la culture dans laquelle ils évoluent et quittent ainsi leur patelin pour tester cette identité dans des lieux inconnus où ils sont eux-mêmes anonymes. Pierre Nepveu, dans *L'Écologie du réel*, formule le constat d'une « non-identité reprise à la fois sur le mode de la perte et du jeu, assumée simultanément comme catastrophe et comme valeur »⁴⁸. L'ambivalence ainsi nommée semble être à la racine de beaucoup de questionnements et de problématiques identitaires à l'ère postmoderne. Ces thèmes font étonnamment écho à l'œuvre de Dickner dans ses topoï exploités, mais également dans sa manière de les aborder, de les mettre en récit, soit avec une certaine ironie et un ludisme propres à l'auteur. Ainsi, malgré le côté sombre parfois évoqué dans ses romans comme les nombreuses mentions de guerre, de destruction et de

⁴⁸ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, p. 183

menaces nucléaires dans *Tarmac*, il y a toujours quelque chose pour alléger, que ce soit par la désinvolture des personnages, leur désabusement des frivolités contemporaines, les jeux de temps et d'espace créés par l'auteur, les comparaisons presque mystiques avec la Bible ou avec l'ère gréco-romaine. Le paradoxe entre le jeu et la perte est toujours présent.

3.1 Identité et territoire

La réflexion autour du récit de voyage, ou plutôt du roman de l'espace incertain selon Marie-Hélène Voyer, nous amène inévitablement à la question du territoire et de la géographie culturelle. La culture est, selon ce champ d'études,

un processus dynamique auquel concourent tous les individus, un mélange de symboles, de croyances, de langages et de pratiques que les gens créent [...] parce que les gens abordent, interprètent et représentent leurs lieux au moyen de symboles et de mots grâce auxquels se construisent et évoluent les cultures comme les milieux géographiques. Pour [les partisans de la nouvelle géographie culturelle], si les cultures sont constitutives de la géographie des lieux, la géographie de ces mêmes lieux est inhérente à la dynamique culturelle qui y règne. Le territoire n'est donc pas une chose inerte ou absolue, mais bien plus une construction sociale résultant de l'interaction des gens, des institutions et des structures. [...] [L]es paysages sont constamment transformés par les individus qui les habitent, qui eux-mêmes sont transformés voire recréés par la géographie des lieux. Somme toute, cultures et géographies sont interdépendantes.⁴⁹

En regard de cet énoncé, nous ne pouvons pas négliger le fait que nos ouvrages traitent d'un espace disloqué, burlesque ou d'une douloureuse banalité. L'espèce de crise identitaire à laquelle font face les personnages de Dickner est forcément reliée aux décors « insignifiants », aux espaces qui, contrairement aux récits de voyage, ne stimulent pas l'imaginaire. À preuve, dans *Nikolski* le libraire amorce le récit ainsi : « Mon nom n'a pas d'importance ». C'est la toute première phrase du roman. C'est également le seul narrateur personnage présent dans tout le récit, et le seul qui n'ait pas d'identité notable autre que le fait d'exercer le métier de libraire. Étant aussi le seul personnage sédentaire, il rappelle ainsi possiblement l'idée que la lecture offre une possibilité d'évasion imaginaire. L'unique personnage à ne pas se déplacer géographiquement et qui semble se satisfaire de cet état catatonique dans lequel il est englué (jusqu'à la rencontre du livre sans visage et de Joy), fait lui-même le choix de ne pas porter de nom. Il est le seul à avoir le luxe de choisir, les autres nous apparaissant par l'entremise d'une narration omnisciente. À défaut de

⁴⁹ Mario Bédard, « La géographie culturelle québécoise. Rôle et objet depuis la Révolution tranquille », *Cahier de géographie du Québec*, vol. 51, n° 143, 2007, p. 225-226

prendre son mal-être en main et d'ainsi oser explorer le monde, il peut au moins raconter l'histoire de son point de vue, mais d'un point de vue plutôt anonyme, délibérément banal. Si le territoire est une construction sociale, mais que les personnages sont complètement déconnectés du consensus social, force est d'admettre qu'une crise identitaire, forcément reliée au lieu, doit se produire.

En outre, nous devons souligner le fait que les personnages sont tous québécois, à l'exception de Noah qui a grandi avec un mode de vie nomade. Cette particularité n'est sans doute pas à mettre de côté, d'autant plus que le statut québécois en est un plutôt précaire :

La conscience québécoise est d'abord un combat intérieur. Partagée entre un mode de développement à l'américaine qui s'abandonne tout entier à la « maximisation des possibilités individuelles de choix » et un mode de développement à la québécoise qui voudrait articuler ces possibilités au rapport dynamique (et spécifique) de valeurs communautaires et collectives, la conscience québécoise souffre à l'excès le dilemme et l'angoisse de notre époque.⁵⁰

Ce dédoublement dans la culture québécoise est un point d'intérêt important. La présence de racines francophones entre en collision avec la forte influence de la culture américaine. L'identité québécoise est essentiellement aux prises avec une sorte d'hybridité, que certains nomment « schizophrénie du Québécois » puisque ce dernier se trouve tiraillé entre sa francité et son américanité. Selon Anne Marie Miraglia :

La "québécity" d'aujourd'hui semble fondée sur la coexistence de la francité et de l'américanité du Québécois. Le roman contemporain rejette une identité nationale fondée exclusivement sur le relais français. Mais cette réfutation de ce qui peut être perçu comme un colonialisme français est en même temps tempérée par la mise en garde tout aussi véhémement contre l'acculturation américaine.⁵¹

Les protagonistes des romans de Dickner personnifient à merveille cette ambivalence, ce décalage et ce désir de s'en émanciper de par leur marginalité, pour la plupart choisie. Ils se mettent en marge d'une société qui leur apparaît étrangère. Ils souffrent, ensemble, d'une solitude exacerbée par l'omniprésence des autres, par la mondialisation et la numérisation des échanges sociaux. Pierre Nepveu souligne cette tension entre solitude et communauté :

⁵⁰Marcel Bélanger, « De la géographie comme culture à la géographie des cultures », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 21 n° 53-54 septembre-décembre 1977, p. 119

⁵¹Anne Marie Miraglia, « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, Vol. 23, 1992, p. 30

Quelle communauté? Mais celle des exilés et des étrangers et étrangères, justement. Celle des fantômes et des anges. Celle qui rassemble les solitudes dans ce que Charron appelle « la blancheur du non-agir », rejoignant en cela exactement l'idée de cette « communauté désœuvrée » dont a parlé Blanchot. On ne peut pas ici ignorer l'un des traits les plus frappants, sur le plan sociologique, d'un grand nombre d'expériences communautaires contemporaines, dont certaines associations ne sont que la manifestation la plus visible : « parents anonymes », « déprimés anonymes », et tant d'autres. Il y a là une sorte de modèle : la communauté des anonymes, et des solitudes, unie par une douleur, un manque, un désir de parole, un « nous » fantasmatique dont on ne pourrait dire qu'il soit tout à fait irréel.⁵²

La polyphonie de la narration dans le roman *Nikolski* est l'exemple parfait de ce paradoxe. Plusieurs voix racontent leur histoire, toutes souffrant de cet isolement caractéristique. Elles s'entrecroisent, mais ne se rencontrent pratiquement jamais. Seul le lecteur a connaissance de leurs rencontres : leurs chemins sont rassemblés dans un seul roman, mais cela ne fait que mettre en relief leur profonde solitude.

Certes, l'identité québécoise constitue un sujet sensible, sur lequel beaucoup se penchent dans le cadre d'études dans divers champs. Sans nécessairement tenter d'en résoudre l'énigme, nous pouvons toutefois affirmer que cette ambivalence de la conscience québécoise collective ou individuelle s'inscrit fortement chez nos personnages, qu'elle soit connue ou non de ceux-ci. Ils souffrent d'une crise identitaire et tentent de régler ce malaise en quittant physiquement le lieu habité. Ils sont comme étrangers chez eux, complètement marginalisés parmi leurs pairs. Un parallèle peut sans doute être fait quand on pense à la place du Québécois francophone au cœur du Canada. Le Canadien français a toujours été placé en marge de la société et cet écart se ressent encore aujourd'hui malgré l'affirmation amorcée au début des années 1960, écart accentué par la place géographique qu'occupe le Québec, entouré de cultures anglophones :

Les discours et les pratiques géographiques ont marqué l'évolution du territoire et de la société du Québec depuis sa création comme Nouvelle-France. Or il se trouve que parmi ces discours et ces pratiques, ceux de la géographie culturelle sont au centre non seulement de la réflexion géographique québécoise, mais aussi de la géographie humaine contemporaine toute entière. Et comment pourrait-il en être autrement alors que nos référents géo-identitaires sont de plus en plus sollicités par une globalisation et une accélération des échanges de biens et services, des idées et individus ? Des référents géo-identitaires que la géographie culturelle québécoise

⁵² Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel*, op.cit., p. 190

déconstruit et interroge si bien et depuis si longtemps, compte tenu de notre spécificité sociogéographique [...].⁵³

Nos référents sont sans cesse en mouvance et cela est accentué par la globalisation des activités industrielles, commerciales et financières que nous subissons, ce qui est palpable chez Dickner dans le mal-être des personnages, qui n'est pas un état de langueur comme on peut en trouver dans les romans de la route plus traditionnels (pensons à Jacques Poulin ou à Jack Kerouac). La question du métissage est également abordée, notamment par le biais de Noah, dont les ancêtres chipeweyans habitent les pensées et, par conséquent, le petit espace qu'offre le Westfalia. Ce thème, s'il joue un rôle important ailleurs, comme par exemple chez Poulin avec *La Grande Sauterelle* dans *Volkswagen Blues*, n'est qu'effleuré dans *Nikolski*. Il semble évident que les personnages n'accordent pas une importance particulière à leurs racines, mais elles font néanmoins partie d'eux.

Le malaise identitaire et géographique que vivent nos protagonistes est aussi en lien avec la surconsommation. Par exemple, *Nikolski* débute avec le libraire qui vide la maison de sa défunte mère en jetant tout dans un conteneur (*N* : 12):

Il y a exactement 30 sacs.

[...]

Planté dans l'allée des produits ménagers, je me demandais combien de sacs à déchets seraient nécessaires pour contenir les innombrables souvenirs que ma mère avait accumulés depuis 1966. Quel volume pouvaient bien occuper trente années d'une vie? (...) J'avais jeté mon dévolu sur une marque qui semblait assez résistante. Chaque paquet contenait dix révolutionnaires sacs à ordures en ultra-plastique d'une contenance de 60 litres.

J'en ramassai trois paquets, pour un total de 1800 litres.

Ces trente sacs se sont avérés suffisants – bien qu'il m'ait parfois fallu insister avec la plante du pied (...)

Dans cet extrait tiré des toutes premières pages du roman, les sacs à ordures sont davantage décrits que les biens amassés par la mère. Tout ce qu'on sait, c'est qu'ils s'entassent dans trente sacs très robustes. Le sarcasme derrière les mots choisis pour en caractériser la robustesse est également un

⁵³ Mario Bédard, « La géographie culturelle québécoise. Rôle et objet depuis la Révolution tranquille », *loc. cit.*, p. 220

point à remarquer. Tout ce qui touche à la surconsommation, aux déchets, voire à l'abondance de déchets se trouve marqué par un burlesque notoire. Les personnages se définissent entre autres par leur espace, mais cet espace est habité par tant d'objets. En guise d'exemples, dans *Nikolski*, le libraire règne sur ses labyrinthes de livres, Noah remplit sa petite chambre de colocation au fil des années et Joy parsème son appartement de débris d'ordinateurs ramassés dans les ordures. Dans *Tarmac*, Hope vit au milieu d'objets hétéroclites qui ne fonctionnent généralement pas, alors que dans *Six degrés de liberté*, l'espace optimisé par Lisa dans son conteneur est caractérisé par les objets minutieusement choisis pour son confort et entre en conflit avec l'obsession compulsive de sa mère pour les escapades au IKEA. Cette accumulation de biens met en relief le côté marginal des personnages dans une culture de consommation. Qu'on pense justement à Lisa et sa mère qui sont diamétralement opposées sur ce point, alors que celle-ci tente de « rationaliser » sa fille pour qu'elle entre dans le moule. Ou encore à la très vive opposition entre les milieux de vie de Hope et de Mickey (l'une vit dans une ancienne animalerie où même la télévision ne fonctionne pas, ô quelle ironie, et l'autre provient d'une famille plutôt fonctionnelle solidement installée dans un bungalow typique des années 1980). Le décor, qu'il soit constitué de l'univers immédiat dans lequel évoluent les personnages ou des paysages environnants, est précisément imbriqué avec leur identité et, par ricochet, dans leur état de mal-être à l'origine de leur crise identitaire. Comme le mentionne Hall, les identités postmodernes se décentrent :

Vers la fin du XXe siècle, les sociologues parlent d'une « crise identitaire » en raison de la difficulté croissante à définir l'identité, auparavant perçue comme une notion simple. [...] Ce phénomène provient d'un changement structurel profond des sociétés modernes, où s'éparpillent les conceptions de classe sociale, de sexe et d'orientation sexuelle, de race et de nationalité. [...] Le soi postmoderne ne dispose plus d'un noyau individuel stable. Il évolue en flux constant selon la manière dont la société se le représente ou l'interpelle. [...] Les changements rapides, profonds et fréquents intervenus depuis la fin du XXe siècle ont accru ce sentiment d'instabilité. Les traditions, les mœurs sont constamment remises en question, souvent transformées à mesure que la mondialisation généralise l'information. Le marketing international [...] bat en brèche le sentiment traditionnel d'une identité nationale et culturelle établie. Ce méli-mélo de culture mondialisée fait que les identités individuelles se détachent d'une époque donnée, de l'endroit où les gens vivent, de leurs traditions familiales. [...] Le consumérisme mondial est si développé que les systèmes globaux de signification instrumentalisent en une sorte de « monnaie » symbolique des distinctions culturelles qui jusqu'à présent définissaient l'identité.

L'autre n'est plus simplement « là-bas », mais aussi « ici ».⁵⁴

Cette instabilité identitaire en proie à une ambivalence quant à la culture de mondialisation et de consommation est un point très important et visible chez les personnages. Leur marginalité s'inscrit essentiellement dans le refus de se plier à la culture de consommation, ou bien dans leur exploitation marquée des ordures : donc ce qui est rejeté par les autres leur est utile. Les montagnes de déchets prennent une symbolique autre chez Dickner. Elles sont teintées d'une ironie par leur trop grand volume, mais leur description nous les présentent sous un autre angle que de simples rebuts. Les déchets sont le miroir de ceux qui les produisent, ils représentent l'envers d'une culture. Ce qui a été un jour voulu, acheté, est alors rejeté, voué à la destruction. Mais nos personnages annulent cette destruction et sortent du moule de cette culture par ce geste. En fait, les déchets sont en lien, pour Noah, avec la notion de territoire traditionnel (N : 143-144):

- Toi, qu'est-ce que tu étudies ?
- Archéologie.
- Et tu t'intéresses aux Amérindiens ?
- En réalité, je m'intéresse aux déchets, mais...
- Aux déchets ?, s'étonne-t-elle. Pourquoi les déchets ?
- Question de territoire traditionnel.
- Je ne vois pas le rapport.
- En règle général, les archéologues ne s'intéressent pas tellement aux nomades. Plus une population voyage, moins elle laisse de traces. On préfère étudier les civilisations qui s'installent, construisent des villes et produisent beaucoup de déchets. Rien n'est plus intéressant que les déchets. Ils nous en apprennent plus que les œuvres, les bâtiments ou les monuments. Les déchets dévoilent ce que tout le reste tente de cacher.
- Et le territoire traditionnel, dans tout ça ?
- Les Inuit n'avait aucune idée de ce qu'était un dépotoir avant l'arrivée de la Compagnie de la Baie d'Hudson.

Ainsi, le message véhiculé ici est que le territoire nord-américain est principalement constitué de produits matériels qui sont éventuellement voués à devenir des déchets et que cette culture matérialiste détermine d'une certaine manière la conception du territoire par les Européens venus coloniser. Cette idée est renforcée par le champ d'études de Noah, par ses origines Sioux et, comme susmentionné, par l'utilisation que font les personnages de ces déchets.

⁵⁴ Christopher Thorpe et Chris Yull (dir), *La sociologie, les grands concepts expliqués*, Londres, DK Penguin Random House, 2015, p. 200-201

D'ailleurs, selon les travaux de Rajotte et de Caroux, les voyageurs de la seconde moitié du XXe siècle n'entreprennent des pérégrinations que pour mieux se délester des idées reçues, du bagage postmoderne purement occidental :

Le renversement particulièrement caractéristique de leurs discours consiste alors à faire le procès du modernisme occidental. Les espérances liées au progrès moderne laissent place à un sentiment de perte et de promesses non tenues une fois comparées à la « profonde humanité » qu'aurait su préserver notamment la civilisation asiatique. Au dire de certains, le progrès aurait mené à une forme d'avilissement matérialiste incitant les hommes à rester repliés sur eux-mêmes par les priorités d'argent, de possession, de prestige, d'émancipation sexuelle érigées en absolus par une société de consommation, dont c'est l'avantage de garder l'homme dans l'infantilisme.⁵⁵

Bien qu'ils partagent avec ces voyageurs le rejet d'une civilisation occidentale vendue aux valeurs matérialistes, les personnages de Dickner s'en distinguent, dans la mesure où ce refus du matérialisme les place déjà en marge de la société, de leur famille, de leurs comparses. Plutôt que d'aller chercher ailleurs un modèle de vie plus sain, ils explorent de l'intérieur ce que rejette la société occidentale. Il n'est donc pas fortuit que les déchets soient un thème central dans chacun des ouvrages et que les personnages les collectionnent, voire même que ceux-ci participent à l'intrigue. Ils deviennent un outil pour les personnages.

La notion de contre-culture est également un élément qui résonne beaucoup dans l'œuvre de Dickner, notamment dans les thèmes qu'il exploite, mais aussi, telle une sorte de mise en abyme, dans les actions des personnages. Pour Frédéric Rondeau et Karim Larose, la contre-culture au Québec peut s'analyser à partir de certains motifs récurrents, dont la disparition ou « plongée vers le bas »⁵⁶, la primitivité et le quotidien. La plongée vers le bas se manifeste dans nos romans notamment à l'aide des descriptions peu reluisantes des paysages et de la route effectuée par les personnages. Par exemple, Hope rapporte le territoire insignifiant lors de son périple en autobus :

Elle regardait défiler le paysage. Champ de maïs, cours à métaux, champ de soya, champ de maïs, incinérateur, cinéparc, parc industriel, Wal-Mart, champ de maïs, concessionnaire Ford, champ de maïs, motel, usine GM abandonnée, terrain vague, gare de triage, champ de soya, parc industriel, centrale nucléaire, champ de maïs, motel, cimenterie, quartiers crasseux sous l'échangeur de l'A 41, quartiers crasseux derrière des kilomètres de grillage, parc industriel, rivière, bungalows, gratte-ciel, dépotoirs et multiples petits mammifères frappés de mort violente (T : 158)

⁵⁵ Pierre Rajotte, Jacques Caroux, « Le soi chez les autres », *loc. cit.*, p. 240

⁵⁶ Karim Larose, Frédéric Rondeau, *La contre-culture au Québec*, *op. cit.*, p. 209

La disparition d'une certaine beauté, d'une recherche poétique dans le voyage est palpable. La laideur du monde postmoderne nous est exposée par une énumération d'éléments banals et répétitifs. D'ailleurs, très peu de descriptions sont données pour caractériser ce que les personnages voient, les paysages ne sont pas décrits ou ne le sont que pour mettre en relief l'intervention de l'être humain qui en altèrent la vision. La primitivité se manifeste par un retour à l'enfance ou à la nature parce qu'on a l'impression qu'une certaine naïveté nous a été arrachée. Le personnage de Hope est particulièrement frappant si nous suivons cette réflexion puisque Mickey la décrit souvent comme accoutrée de vêtements pour enfants trouvés dans une friperie. Hope a une certaine désinvolture, une candeur caractéristiques à l'enfance. Bien que les personnages ne soient plus des enfants, ils portent avec eux un certain bagage, une innocence qui leur est propre. Pour ce qui est de l'écriture du quotidien chez les auteurs issus de la contre-culture, le quotidien banal se voit magnifié par l'imagination de l'auteur :

Dans le contexte de crise, les nouvelles « pratiques émancipatoires » seront celles qui chercheront à briser les formes de l'aliénation politique et culturelle dans la vie quotidienne en y réinjectant de l'imagination et de la création. Transformer la qualité du vécu quotidien concernant l'alimentation, l'habitation, la communication, la santé, la sexualité, la spiritualité, l'éducation, le travail, la consommation, etc.⁵⁷

Certes, les histoires dépeintes dans les romans de Dickner sont tout sauf banales. Ce qui paraît d'abord comme de simples pèlerinages ou recherches de soi devient un projet peu ordinaire. Chacun des romans surprend par le ludisme des actions décrites : un livre sans tête et un compas « Nikolski » qui relie un hacker, un libraire blasé et un éternel étudiant au doctorat, une adolescente qui cherche la date de l'apocalypse ou encore deux amis qui élaborent un plan complexe pour faire voyager l'un d'eux dans un conteneur à travers le monde. La contre-culture est donc présente, ou exerce du moins une influence sur l'auteur et sur son écriture au niveau intradiégétique.

3.2 La recherche identitaire chez l'adolescent

L'instabilité identitaire dont il a été question jusqu'à maintenant n'est pas qu'inhérente à un mouvement collectif déclenché par la mondialisation et la perte de repères culturels propres au post-modernisme. Cet état prend appui sur une question fondamentale à laquelle tous les êtres

⁵⁷ Serge Proulx, Pierre Vallières (dir) « Générations politiques, contre-cultures et nouveaux projets sociaux », dans *Changer de société*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 63

humains réfléchissent à un certain point au cours de leur vie. N’y a-t-il pas un instant plus ou moins précis dans le parcours d’un individu où les questionnements sur ses frontières personnelles sont particulièrement importants ? Le processus de construction identitaire ne connaît pas de limite, mais c’est à l’aube de l’âge adulte que la plupart des gens vivent une période de changement identitaire intense. Il est pertinent de mentionner que tous les personnages du corpus sont au crépuscule de l’adolescence. C’est à cette période de la vie que nous choisissons nos valeurs et que nous nous dissociions de celles de nos parents. Toutefois, les adolescents qui n’arrivent pas à percevoir leurs forces et leurs faiblesses, ni à se situer dans une trajectoire propre, vivent une confusion identitaire : « certaines personnes passent leur vie à explorer, à se chercher en demeurant à un niveau superficiel d’engagement, tandis que d’autres, après plusieurs années d’errance, trouvent enfin qui elles sont, en quoi consiste leur vraie nature, et se lancent dans un véritable projet personnel »⁵⁸. Le choix d’un champ lexical du territoire et du mouvement est digne de mention. L’exploration de soi va souvent de pair avec l’exploration du territoire, comme mentionné précédemment, la symbolique étant étroitement liée.

Selon le psychologue James E. Marcia, l’identité s’inscrit dans une séquence développementale à quatre statuts⁵⁹. Tout d’abord, l’identité est diffuse : l’individu ne se préoccupe pas de son futur et il se laisse porter par le courant. Ensuite, un processus d’engagement s’enclenche, sans toutefois laisser place à l’exploration. L’adolescent accepte ainsi une trajectoire tracée sans se poser de questions. Par contre, s’il décide d’explorer et qu’ainsi il se place dans des situations lui permettant de remettre certains acquis en question, on assiste à un statut moratoire, voire à la fameuse crise identitaire. Il peut cependant être facile d’explorer sans engagement sérieux. C’est donc lorsque l’individu explore activement tout en ayant une trajectoire plus ou moins définie que le processus identitaire se résoud. Pour plusieurs chercheurs, dont Erik H. Erikson, cette résolution du processus identitaire est un élément fondamental du bien-être psychologique⁶⁰. C’est vraisemblablement la raison pour laquelle les personnages des ouvrages à l’étude entreprennent des changements aussi draconiens dans leur cheminement. Ils désirent répondre à cette question fondamentale : qui-suis-je ? Il est difficile de définir avec exactitude à quelle étape se trouve chacun

⁵⁸ Richard Cloutier, Sylvie Drapeau, Anne-Sophie Denault, Caroline Cellard, « La recherche d’identité » dans *Psychologie de l’adolescence, 5^e édition*. Montréal, Chenelière Éducation, 2022, p. 117

⁵⁹ *Ibid.*, p. 116

⁶⁰ *Idem.*

des protagonistes dans sa recherche identitaire, toutefois la plupart n'ont pas de trajectoire réellement définie. Ils errent, tentent de se retrouver ailleurs, chez l'Autre. Toutefois, sans connaître exactement le chemin qu'ils doivent emprunter et la finitude de leurs déambulations, ils savent ce qu'ils ne veulent pas. Le refus d'un ordre des choses est à l'origine de leur départ, notamment un refus ou une confusion sur ce qui leur est laissé par leur famille, qu'elle soit connue ou non. Le libraire est sédentaire, alors qu'il n'a jamais connu son père puisque ce dernier est toujours en mouvement et difficilement retraceable. Noah décide de s'installer à Montréal à ses dix-huit ans pour échapper au nomadisme de sa mère. Hope part à la recherche de son apocalypse parce qu'elle est la seule de sa famille qui n'a pas rêvé à une date de fin du monde. Lisa se sauve de la tristesse de sa mère et de la vie érigée par son père mourant. Ce qu'ils ne veulent pas, leur « anti-modèle », leur dicte la suite des choses. Or, l'émancipation du cocon familial et des valeurs inculquées par ses parents est une caractéristique typique de l'évolution de l'adolescent dans sa quête identitaire. Ainsi, l'on pourrait se questionner sur la manière dont s'articule cette émancipation. Le passage de l'enfance à l'adolescence, ou encore de l'adolescence à l'âge adulte n'est pas sans soulever l'idée de rite de passage.

3.3 Identité et rites

D'abord, qu'est-ce qu'un rite ? Selon Raymond Lemieux, il s'agit d'un « dispositif symbolique visant l'intégration d'un groupe par l'exploration d'un territoire « autre » suscitant une redéfinition ou une réaffirmation des identités dans une collectivité »⁶¹. En d'autres mots, le rite est constitué d'une sorte de langage : des mots, des gestes ou encore des objets ayant une fonction sémantique qui leur est propre et qui visent à mettre l'individu en rapport avec une communauté partageant ce langage. D'autre part, les rituels partagent un but commun :

Les ritualités servent à en configurer et à en célébrer les parcours. Elles contribuent en cela à la fabrication de l'humain, « pour qu'il ressemble à l'humain ». Leur enjeu est de configurer des lieux où on peut vivre « en harmonie », faire *communitas*, comme dit Victor Turner, face à une *societas* essentiellement dysharmonique, puisque faite d'entités étrangères les unes aux autres non seulement par leur sexe mais aussi leur génération, leur mode d'occupation de l'espace, leur histoire et les histoires qu'ils se racontent, leurs désirs et leurs fantasmes. Là où insiste ainsi la loi de la rupture – c'est-à-dire partout – les ritualités mettent en scène les mystères de l'unité, pour permettre aux identités humaines de s'épanouir.⁶²

⁶¹ Denis Jeffrey, Martine Roberge, *Rites et identités*, op. cit., p. 6

⁶² *Ibid.*, p.18

Ainsi, le rite de passage que les adolescents vivent peut varier d'une culture à l'autre, et bien que traditionnellement les rites étaient davantage délimités et régis par les adultes, l'adolescent postmoderne doit se situer dans le monde qui l'entoure et parvenir à trouver sa vraie nature, sa personnalité, ses valeurs et ses goûts. Quoique le « rite de passage » dans ce cas-ci ne soit pas déclenché par des aides extérieures, il n'en demeure pas moins qu'une rupture se produit pour permettre à l'individu de s'épanouir dans l'âge adulte :

Naître ou grandir ne suffit plus pour accéder à une place de plein droit à l'intérieur du lien social, il faut conquérir son droit à exister. La mise à l'épreuve de soi, sur un mode individuel, est l'une des formes de cristallisation moderne de l'identité quand le jeune est en souffrance, en suspension avec une impossibilité d'entrer dans la vie. Il interroge métaphoriquement la mort en passant avec elle un contrat symbolique le justifiant d'exister. Nombre de ces prises de risque donnent enfin l'impression de vivre par le contact qu'elles suscitent avec le monde, les sensations provoquées, la jubilation éprouvée, l'estime de soi qu'elles mobilisent.⁶³

Le contrat métaphorique dont il est question ici est un peu diffus chez nos personnages, qui ne se mettent pas nécessairement en danger, mais ils s'extirpent de leur milieu, sortent de leur confort dans un but tout aussi flou puisque leur position actuelle ne leur permet pas d'atteindre leur potentiel ou de se trouver en tant qu'individus. Le rite de passage ainsi effectué est d'autant plus mis à l'avant grâce au mouvement géographique effectué et à leur statut d'étranger qui amplifie leur recherche de sens. Leur épreuve de soi, c'est de partir. C'est ce geste qui met en branle la quête de soi.

Selon certains experts, l'adolescence est un concept occidental instigué par le décalage de l'entrée dans le marché du travail causée par l'obligation d'une certaine scolarité. Néanmoins, il y a une coupure pour délimiter le passage de la dépendance à l'autonomie et cette maturité sociale est déterminée par plusieurs critères selon la culture de provenance. Aujourd'hui, les jeunes occidentaux ne jouissent pas nécessairement de rites de passage à proprement parler où une passation des savoirs est léguée par les adultes. Il n'y a plus cet esprit de communauté qui autrefois régissait l'éducation des enfants, ils sont donc laissés à eux-mêmes dans cette transition délicate :

L'absence de porte d'entrée rituelle vers ce que nos sociétés nomment la maturité n'est nullement une entrave pour la majorité des jeunes générations qui se fraient un chemin propre en s'appuyant sur les instances sociales en présence et en élaborant des rites de l'entre soi, une culture juvénile portée par le marketing et le consumérisme les enveloppe par ailleurs. L'individualisation démocratique de nos sociétés induit une individualisation du sens. En

⁶³ *Ibid.*, p. 86

revanche, d'autres jeunes restent en souffrance, abîmés par les conditions affectives qui les baignent. Les cassures des instances traditionnelles de transmission, famille et école, induisent la nécessité intérieure de s'autoriser d'abord de soi à défaut d'une légitimité sociale pour s'affirmer dans son histoire propre. Le jeune devient dès lors, à défaut d'autorité sociale, l'auteur de lui-même.⁶⁴

La ritualisation est surtout une symbolisation, un vecteur de construction de soi. Dans les cas problématiques où la quête de sens de son existence se fait en contexte de souffrances adolescentes, le jeune se sent en déséquilibre avec le monde qui l'entoure, il peut alors emprunter des voies bien différentes de ses comparses pour tenter d'expliquer la place qu'il occupe, les chemins de sens exploités n'appartiennent qu'à lui. Souvent, le jeune qui se sent en déséquilibre l'est également à l'intérieur du lien social, ce qui peut faire en sorte que son entourage peut avoir du mal à entrer en relation avec lui pour tenter de l'aider. Chez nos personnages, cette instabilité est observable. Parfois, le personnage est complètement seul avec ses insécurités, comme Hope, dont la mère est d'emblée instable psychologiquement. Alors que par exemple, avec Noah, le lecteur comprend bien que la relation avec sa mère est limitée. Elle voit qu'elle ne peut plus intervenir dans ses décisions et que Noah doit partir pour retrouver un équilibre identitaire. Ainsi, les personnages s'inscrivent effectivement dans cette particularité de l'adolescent moderne, leur rituel de passage à l'âge adulte étant de quitter physiquement le noyau familial, qu'il soit dysfonctionnel ou non. Pierre Nepveu mentionne que l'esthétique de la ritualisation repose d'emblée sur un désordre identitaire fondamental et demande :

un rapport à l'être, au lieu et à la mémoire qui ne relève pas d'une métaphysique de l'origine et de l'identité. Ce qui est premier ici, et qui s'avoue comme tel, c'est le désordre comme expérience déclenchant un processus de mise en forme. Tout se joue dès lors selon des parcours, des échanges, des recueils de traces, des tentatives de classification.⁶⁵

Les personnages font donc face à un certain chaos, à des « espaces incertains » et tentent alors de remettre de l'ordre, ce qui enclencherait potentiellement leur désir de reconstruction en lien avec le territoire, le déplacement et l'exploration de lieux ou de non-lieux.

Il est maintenant à propos de se pencher plus en détail sur chacun des romans du corpus pour étudier les topoï susmentionnés afin de faire le pont entre l'espace, le voyage ou le déplacement et la quête identitaire des personnages. Malgré que chaque roman se fasse écho à cet

⁶⁴ *Ibid.*, p.77

⁶⁵ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 213

effet, chacun a sa propre façon de se déployer et d'exploiter des éléments en rapport avec le lieu habité et l'espace.

3.4 Déracinement et nomadisme dans *Nikolski*

Le roman *Nikolski* se caractérise principalement par sa structure à trois voix et par les nombreux croisements de personnages dont seul le lecteur a connaissance. Alors que nous avons déjà abordé le lien dans ce roman entre la quête des personnages et les déplacements géographiques, la sédentarité et le nomadisme dans le récit semblent toujours en lutte constante et il y a une certaine ambivalence chez les personnages quant au mode de vie qu'ils préfèrent.

D'abord, l'expression « le monde est petit » se voit exploitée de plusieurs manières et avec une certaine ironie. Les personnages, venus d'un peu partout au Canada, finissent invariablement par se croiser, sans le savoir. Ils gravitent éventuellement autour du narrateur, le libraire, à Montréal. En fait, ils s'installent tous trois à la Petite Italie. Toutefois, ils ne sont pas conscients de ces rencontres, tout comme ils ne sont pas conscients qu'ils sont tous reliés par un lien familial : Noah et le libraire sont demi-frères et Joyce est leur cousine. Puisque les trois personnages se retrouvent rapprochés géographiquement dans un même quartier de Montréal, nous pouvons nous attendre à ce qu'ils découvrent leur filiation et que se déploie la narration sous un tout autre angle que celui exploité par l'auteur. En fait, les personnages ne découvriront jamais ce qui les unit. Cette tension dans la lecture est garante d'un certain réalisme ironique et, surtout, représente bien les non-relations dans la vie des personnages, qui souffrent tous de l'absence d'un de leur parent. Ce manque, nous l'avons vu, les pousse à voyager à un certain point dans le récit en quête de leur émancipation.

Le paradoxe exercé par les thèmes du nomadisme et de la sédentarité s'ancrent fortement dans la représentation de l'espace que présente *Nikolski*. D'abord, par la place qu'occupent le mouvement ou l'absence de mouvement, mais aussi dans le choix des lieux et dans le vocabulaire utilisé. Les chronotopes exploités sont assez parlants en soi de l'expérience des personnages et de la manière dont leur vécu influence leurs choix. Le chronotope de la route est un trait considéré comme fondamental dans la littérature occidentale, selon Bakhtine, en ce que le motif du voyage sur la route représente un terreau fertile pour des rencontres et symbolise la liberté. Mais c'est tout

le contraire pour nos personnages, surtout pour Noah. En fait, tout l'appareil espace-temps installé par l'auteur ne répond pas à aux stéréotypes attendus de la route et du voyage. L'espace vécu se voit tiraillé par l'indécision des personnages, des frontières semblent s'ajouter au fil du récit. Cette ambivalence dans l'exploration du territoire n'est en définitive que le miroir de leurs incertitudes.

Bien que la route revête une aura plutôt tendue, le chronotope de la mer prend une place particulièrement grande dans le récit, tout ce qui tourne autour de ce thème symbolise l'aventure, la liberté, voire la libération. La mer influence, de près ou de loin, les décisions des protagonistes. Joyce vient de Tête-à-la-Baleine et, pour ne pas être trop dépaysée lors de son arrivée à Montréal, elle décroche un travail dans une poissonnerie. Elle nourrit également un désir de participer à son héritage familial de pirates en devenant elle-même une pirate des temps modernes utilisant des ordinateurs « pêchés » dans des déchets pour faire des vols d'identités. Le compas Nikolski pointe obstinément le chemin vers cette île Aléoutienne, et Noah développe une obsession pour les îles, afin vraisemblablement de faire exactement le contraire de sa mère. Il fait même des cauchemars sur *Granpa*, une épave de bateau abandonnée et trouve refuge à la bibliothèque dans la section V, celle des « Sciences navales, récits de voyage et serpents de mer » (*N* : 137). Au début du roman, le libraire qui n'a « jamais mis les pieds sur une plage », confond le tintamarre du camion-poubelles avec le bruit de la mer : « le ressac que j'entends ce matin est aisément identifiable. Cette rumeur grave, un peu grossière, le son cristallin des galets volcaniques, le retour de la vague légèrement asymétrique, l'eau riche en matières nutritives – il s'agit de l'inimitable ressac des îles Aléoutiennes » (*N* : 11). Le libraire trace d'ailleurs beaucoup de liens avec Nikolski, il en rêvait enfant, en jouant avec le fameux compas envoyé par son père en guise de cadeau d'anniversaire, pour lui c'est l'« [u]nique preuve tangible de l'existence de mon père, elle avait été l'étoile polaire de mon enfance, l'instrument glorieux qui m'avait permis de traverser mille océans imaginaires ! » (*N* : 19). Les trois protagonistes sont intimement liés à la mer et l'océan, et c'est sur ceux-ci que reposent leur processus de recherche de soi.

C'est également ce qui leur permet de s'entrecroiser, à travers des objets représentant l'eau. Il y a le livre sans visage, ou livre à trois têtes, qui est défini ainsi :

Personne ne pouvait imaginer la trajectoire de ce livre. Après plusieurs décennies sur les rayons d'une bibliothèque de l'Université de Liverpool, il avait été volé par un étudiant, avait circulé de main en main, avait échappé à deux incendies puis, abandonné à lui-même, était retourné à l'état sauvage. Il avait parcouru des milliers de kilomètres dans plusieurs sacs, voyagé à fond de cale dans des caisses humides, avait été jeté par-dessus bord, puis avait cheminé dans

l'estomac acide d'une baleine avant d'être recraché et repêché par un scaphandrier analphabète. Jonas Doucet l'avait finalement gagné dans un troque de Tel-Aviv, un soir de bamboche. [...] C'était une sorte de recueil d'histoires de marins dont la première page reproduisait une carte des Caraïbes qui ne cessait de stupéfier Noah. Comment pouvaient coexister une telle masse d'eau et une si petite quantité de terre ? [...] jamais plus il ne saurait distinguer un livre d'une carte routière de son arbre généalogique, et son arbre généalogique de l'odeur de l'huile à transmission. (N : 37-38)

Cet ouvrage rafistolé semble également avoir été séparé de ses autres parties, qui contiennent « les fragments de trois livres. Le premier tiers provient d'un ouvrage sur les chasses aux trésors. Le second tiers, d'un traité historique sur les pirates des Caraïbes. Le dernier tiers, d'une biographie de Alexander Selkirk, naufragé sur une île du Pacifique » (N : 305). Jeannette Den Toonder s'est penchée sur la place de cet objet hétéroclite dans la narration du roman et, surtout, sur le lien symbolique qu'il entretient avec les personnages. Le livre à trois têtes est, somme toute, constitué de trois histoires recollées ensemble, tout comme l'est le roman Nikolski. L'improbable ouvrage a également beaucoup voyagé et ses déplacements sont le fruit de rencontres entre les personnages, rencontres qui ont un impact sur la suite de leur vie. Pour Den Toonder, le compas et le livre servent de points de contact pour les personnages puisque ce sont ces objets qui les rapprochent d'une certaine façon et qui leur permet éventuellement de chercher à s'émanciper. C'est en effet à la toute fin du roman que Noah laisse sa partie du livre sans visage au libraire et que ce dernier perd le compas Nikolski. Enfin délestés de ces offrandes paternelles, ils sont en quelque sorte libres. Qui plus est, l'instabilité soulevée par ces objets nous apparaît d'un symbolisme digne d'intérêt au sens où l'erreur carthographique de la boussole qui ne pointe pas vers le Nord souligne essentiellement le dérèglement identitaire auquel les personnages sont en proie et le fait que le livre qui les relie ne soit jamais complété réellement renforce l'idée de déchirure ou de recherche perpétuelle à figurativement recoller les morceaux.

Qui plus est, la présence de l'eau se révèle, encore une fois, dans la description du livre sans visage, d'une signification importante, mais il est intéressant de noter le lien entre l'utilisation des liens généalogiques pour Noah, alors que quand Joyce, sa cousine, tient le même livre entre ses mains, elle est tout de suite intéressée par la mention de flibustiers. Pour Jeannette Den Toonder, les liens entre les personnages et les rencontres occasionnées par les objets mentionnés sont à l'origine de leur transitionnement vers une certaine résolution de leur quête identitaire :

Le processus d'émancipation s'accomplit lorsqu'un espace liminaire devient une zone de contact : ce n'est qu'après la rencontre fortuite avec un autre personnage que les protagonistes

partent vers d'autres horizons. Ce départ n'est pas toujours le résultat d'une décision délibérée, mais le voyage qui s'ensuit illustre la mobilité permanente des héros et de l'héroïne. Leur transformation est motivée par un grand nombre de métaphores et d'objets symbolisant leur développement. La métaphore marine est omniprésente et offre aux protagonistes une « mobilité non contrainte » (Boisclair, 2008 : 283) menant vers des espaces infinis. Ce n'est qu'après avoir traversé l'océan le plus vaste du globe – l'océan Pacifique – qu'ils peuvent vraiment se libérer de toute contrainte.⁶⁶

Le déplacement géographique et physique, voire le franchissement des frontières, met en marche la transformation des protagonistes vers une certaine émancipation de soi. La forte présence de l'eau dans tout ce qui entoure les personnages et leur histoire familiale offre une métaphore forte quant à cette idée d'espace infini. La contrainte de la frontière ne revêt pas le même aspect quand il s'agit de l'océan Pacifique, mais leur frontière personnelle, celle du poids d'un héritage, les retient de s'épanouir réellement. L'image engendrée par la métaphore marine est également garante d'une recherche d'aventures, idée renforcée par les références à la chasse aux trésors. Notons d'ailleurs que c'est par la métaphore de la chasse aux trésors que les personnages amorcent leur processus d'émancipation. Comme le mentionne Den Toonder : « [L]es fouilles – tant les recherches archéologiques que l'étude des ouvrages scientifiques ou l'exploration des dépotoirs – donnent lieu à des voyages imaginaires et virtuels, qui préparent aux voyages physiques »⁶⁷. Les trois personnages, qui symbolisent nomadisme ou sédentarité, appuient leur identité ou, du moins, leur héritage, sur quelques objets représentant le voyage. Dans le cas de Joyce, quelques histoires racontées par son grand-père sur leur généalogie et une coupure de journal mentionnant hypothétiquement sa mère et ses crimes servent de point de départ. Il n'en demeure pas moins que ces objets et ces légendes fournissent aux personnages une occasion de se réapproprier leur destin. D'une part, Noah désire surtout ne plus cavalier en caravane dans les Prairies canadiennes. La présence du livre sans visage représentant une carte des Caraïbes nourrit son imaginaire et devient d'une certaine façon une sorte de but ou d'idéal à atteindre. Comme susmentionné, Noah choisit toujours une île comme terre d'accueil. Sa fascination des archipels, originaire de la fameuse carte maintes et maintes fois consultée, l'amène vraisemblablement à s'émanciper du nomadisme de sa mère pour s'installer. D'ailleurs, l'imaginaire amené par la géographie insulaire fait l'objet des réflexions de Jean-Jacques Wunenberg dans son article traitant de l'imagination géopoïétique. Selon lui, l'île évoque « un paysage typique, voire stéréotypé. [...] toutes les îles du monde [...]

⁶⁶ Jeannette Van Toonder, « Lieux de rencontres et de transition : espaces liminaires et zones de contact dans Nikolski », *Francophonies d'Amérique*, n° 31, 2011, p. 15

⁶⁷ *Ibid.*, p.27

ont fait naître, chez tous les peuples, des représentations homologues, des rêves communs. Les paysages insulaires prennent tous place dans une sorte de corpus ou d'atlas imaginaire, dans lequel ils se trouvent dotés de charmes ou de maléfices, de valeurs paradisiaques ou infernales »⁶⁸. L'imaginaire « intimiste » évoqué ainsi par les lieux investis par Noah peut sans doute être mis en parallèle avec son besoin d'échapper à l'héritage maternel de trop grands espaces. Qui plus est, le chercheur ajoute que « l'île est perçue comme un paysage initiatique : la montagne sacrée occupe le centre géographique pour devenir le lieu où se croisent les points cardinaux et l'axe du monde qui relie la terre au ciel [...] [q]uant à la mer qui isole l'île, elle est perçue comme l'espace de la traversée vers une terre de perfection et de salut »⁶⁹. Les mots-clefs d'isolation et de salut s'imprègnent en effet dans la manière dont l'espace est vécu par Noah, d'autant plus que c'est à la mystérieuse île de Stevenson que Noah entreprend ses recherches au cours de ses études archéologiques, pile au moment où il explore également une relation amoureuse avec Arizna et que le petit Simon est conçu. L'entrée de Noah dans la vie adulte s'opère autour de son expédition à l'île.

Pour Joyce, c'est l'absence de mouvement de sa famille paternelle qui l'horripile. Elle se sent envahie et rêve de son héritage de flibustière. À Montréal, elle entreprend sa carrière criminelle en tant que pirate informatique, et lorsqu'elle se fait pincer, fuit vers les Caraïbes, quartier général des pirates d'autrefois. Finalement, le narrateur-libraire voit sa vie de sédentaire changer lorsqu'il perd son compas Nikolski en voulant le montrer à Joyce. Quand il s'aperçoit que Joyce a fui, il part à sa recherche pour la retrouver. Le compas malencontreusement perdu et sa rencontre avec Joyce déclenchent son propre processus d'émancipation. Au fil des commentaires qu'il porte sur la vie de sa mère, il semblerait que le libraire veuille faire exactement comme Noah, son demi-frère secret : tout le contraire de sa mère.

Bien qu'il soit difficile pour le lecteur de tirer des conclusions quant à l'aboutissement de la quête des personnages, le fait que tous trois aient amorcé un pèlerinage quelconque est somme toute convaincant. Le processus de formation d'identité n'est pas forcément linéaire, tant dans le temps que dans l'espace et la mobilité des personnages semble être un moyen pour eux de préserver

⁶⁸ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 68

⁶⁹ *Ibid.*, p.71

leur liberté identitaire. Le libraire, Noah et Joyce ont enclenché ce processus par leurs gestes et par leur départ. Il est à se demander si le reste importe réellement ou si leur départ nous est suffisant pour en arriver à la conclusion qu'ils ont, effectivement, passé l'étape du statut moratoire dont il a été question précédemment. Rappelons que c'est lorsque l'individu se retrouve en recherche active tout en ayant une trajectoire plus ou moins définie que le processus identitaire est considéré comme en voie de résolution.

3.5 Apocalypses et flous géographiques dans *Tarmac*

Le terme *spleen*, dont la pleine valeur symbolique nous a été amenée par Baudelaire, fait référence à une sorte de mélancolie pouvant affecter l'existence d'un individu. Ce terme nous procure une idée assez fidèle du ton du deuxième roman de Nicolas Dickner, *Tarmac*, quoique le ludisme de l'auteur se manifeste toujours par les biais d'une ironie et d'un réalisme parfois douteux. En effet, plusieurs thèmes récurrents instillent une sensation de mélancolie ou de désarroi face à un futur incertain. Dans ce roman, nous voyons le héros et l'héroïne du roman, Mickey et Hope, évoluer vers l'âge adulte dans un paysage plutôt terne et postindustriel situé à Rivière-du-Loup. L'incertitude de leur avenir, la perte graduelle de leur enfance, la peur de la vie adulte, voire même de la folie, se transposent d'une certaine façon dans leur vision du paysage qui les entoure :

Le mot spleen est ici l'indice d'une figuration, d'une mise à distance, d'une « littérisation » – confirmée par la réussite esthétique du texte, par la dynamique de ses images et de son invention allégorique – qui conjurent le désastre psychique en l'énonçant poétiquement [...]. Ce travail de figuration, dans *Tarmac*, s'ancre dans un rapport intime aux espaces nord-américains, par le truchement de ces paysages revisités de l'adolescence où l'inquiétude tranquille du sujet se mêle à la trivialité d'un quotidien banlieusard.⁷⁰

Les descriptions des espaces qui les entourent sont toujours teintées par leur propre vision de ce monde instable dans lequel ils grandissent. Les décors dans lesquels gravitent les personnages sont principalement banals, mais surtout représentatifs de la culture américaine de consommation : le terrain de baseball, la piscine municipale en béton, le centre d'achats ou encore le sous-sol du bungalow des parents de Mickey, affectueusement surnommé le Bunker. Les paysages sont de peu d'intérêt ou participent à une vision préapocalyptique du monde, comme si, par les yeux des

⁷⁰ Evelyne Gagnon, *Chroniques d'une apocalypse ordinaire, L'Amérique mélancolique de Nicolas Dickner ou comment survivre avec les rognures de la civilisation*, Temps Zéro n°10, 2015, p. 5

personnages, nous pouvions percevoir la destruction proche de ces lieux. Sans toutefois que les personnages principaux souffrent nécessairement d'une mélancolie profonde, l'ambiance générale du récit tient davantage d'une sorte d'attente ou de préparation face à une catastrophe détruisant tout sur son passage, qui peut être attribuable au statut moratoire de la quête identitaire adolescente. C'est dans la vacuité de ces entre-deux que se joue la trame narrative des personnages.

Cette idée d'apocalypse occupe d'ailleurs une place fondamentale dans le récit. Il n'est pas anodin que le roman ait été traduit en anglais avec le titre *Apocalypse for beginners*. Hope est descendante d'une famille où tous reçoivent, vers la puberté, leur date de fin du monde. C'est le cas pour la mère de Hope, Ann, pour qui cette information rend la santé mentale très fragile. C'est pour cette raison qu'Ann et Hope ont dû quitter en pleine nuit la Nouvelle-Écosse pour aboutir à Rivière-du-Loup, point final où leur voiture a finalement rendu l'âme. Pour Ann, la fin du monde se passera durant l'été 1989. Le récit raconté par Mickey nous amène après la date fatidique et l'absence de catastrophe place la mère de Hope au bord du gouffre de la psychose. Hope, quant à elle, ne reçoit jamais sa propre date dans ses rêves comme le reste de sa famille. Ce décalage fait en sorte que les deux personnages perçoivent des signes partout, comme sur la date d'expiration des sachets de ramen qu'Ann accumule par centaines en préparation à son apocalypse. Ces signes se mélangent à toutes les mauvaises nouvelles propagées par les médias ou la culture consommée : film relatant les événements de Pearl Harbor, mentions de la catastrophe d'Hiroshima, attentats à la bombe, décompte des victimes liées au mur de Berlin, invasion du Koweït, etc. Sur ce fond de préapocalypse, les deux personnages tentent tant bien que mal d'imaginer un futur. Les paysages postindustriels se mêlent aux paysages culturels inquiétants ainsi qu'aux paysages intérieurs tout aussi incertains des personnages. La question de l'apocalypse peut également être abordée comme une métaphore de l'opposition entre transcendance et immanence, ou en d'autres mots : doit-on s'en remettre à des forces supérieures qui nous dépassent, ou la réponse fait-elle partie de nous-mêmes? Le fait de connaître la date de l'armageddon signifie qu'on évolue dans un système de rapports entre fins et moyens, suggérant ainsi que chaque événement de la vie mène vers une certaine finalité qui dépasse le personnage. En contrepartie, comme Hope ne connaît pas cette fameuse date, mais que ses attentes quant à la fin du monde sont les mêmes, elle est plongée dans une sorte d'immanence et tout devient signe à interpréter. Sans repère, elle doit construire elle-même son destin. À défaut d'éléments extérieurs, ou de la révélation tant attendue, Hope doit

décider la suite des choses avec la raison, la science, les probabilités et les statistiques. Ce changement de paradigme est d'ailleurs une caractéristique du postmodernisme et correspond bien à la démarche dicknérienne où les renversements et les subversions font partie intégrante de la stylistique.

La fameuse date de fin du monde adoptée par Hope la poussera à tenter de résoudre cette énigme en partant à la recherche du fameux prophète à New York, Seattle puis au Japon. Revenons sur cet extrait fortement porteur de sens vu précédemment, où Hope regarde les paysages par la fenêtre du bus lors de son périple vers les États-Unis (*T* : 151) :

Elle regardait défilé le paysage. Champ de maïs, cours à métaux, champ de soya, champ de maïs, incinérateur, cinéparc, parc industriel, Wal-Mart, champ de maïs, concessionnaire Ford, champ de maïs, motel, usine GM abandonnée, terrain vague, gare de triage, champ de soya, parc industriel, centrale nucléaire, champ de maïs, motel, cimenterie, quartiers crasseux le long de la voie ferrée, quartiers crasseux sous l'échangeur de l'A 41, quartiers crasseux derrière des kilomètres de grillage, parc industriel, rivière, bungalows, gratte-ciel, dépotoirs et multiples petits mammifères frappés de mort violente.

Le décor américain décrit ici via les yeux de Hope dépeint une sorte de mélancolie propre au spleen mentionné plus tôt. Bien que le ton ironique de Dickner adoucisse l'impact de ces mots sur la perception du lecteur, il n'en reste pas moins qu'on y distingue un jugement de ce paysage morne et défiguré par les activités humaines. Hope ne se laisse pas facilement impressionner et elle porte un regard très rationnel sur ce qui l'entoure, mais elle choisit tout de même de décrire ce qu'elle voit avec une énumération plutôt longue contenant quelques répétitions, une phrase sans verbe et dont les quelques adjectifs sont sombres et péjoratifs. En outre, au contraire du *road novel* typique ou du récit de voyage plus traditionnel où le décor est pratiquement un personnage en soi, les descriptions des lieux chez Dickner se font plutôt rares, mais sont tributaires d'une vision particulière :

Les auteurs canadiens, par leur positionnement marginalisé par rapport aux États-Unis, aborderont cet *American spleen*, mais en mode mineur, par des tonalités et des représentations plus discrètes. En effet, la plupart n'interrogent pas directement cet effondrement spectaculaire de l'Amérique made in USA, leurs écrits explorant davantage un sentiment de la fin intériorisé et lié à des histoires individuelles.⁷¹

⁷¹ *Ibid.*, p. 7

L'apocalypse personnelle de Hope est une manière d'exprimer ce sentiment de fin grâce à sa propre histoire. Simplement la possibilité, l'image convoquée à l'idée de destruction est suffisante pour Hope, qui en fait souvent mention, notamment avec la bombe Hiroshima. Ce thème d'anéantissement et de ruines traduit l'inéluctable sentiment que le monde tel que nous le connaissons est voué à un échec certain, mais que de ces ruines peut germer un espoir. Durant le trajet de Hope à travers Tokyo, elle s'imagine tout l'écosystème présent sous ses ongles :

Pendant une seconde, Hope imagina ses rognures d'ongles envoyées sur une planète vierge et sans vie, comme la Terre à l'époque de la grande soupe primitive. Elles pourraient contaminer ce milieu nourricier, y engendrer de nouvelles formes de vie. On verrait apparaître des unicellulaires, des méduses, puis des poissons vertébrés qui grouilleraient et nageraient et ramperaient, sortiraient des océans, développeraient des technologies et des langages, des religions, des villes, et enfin des civilisations qui se feraient la guerre et bâtiraient des tours en spirale et craindraient la fin des temps. Tout un monde né de quelques rognures crasseuses.

Hope regretta soudain de n'avoir pas investi dans un coupe-ongles. (SDL : 169)

Le retour aux sources imaginé par Hope finit par ce qui semble être l'inéluctable, en fait ce que notre société est littéralement en train de faire : s'autodétruire selon la perception de Hope. L'ironie de la dernière phrase laisse penser que Hope n'a pas vraiment d'espoir, quoiqu'elle continue tout de même sa quête. La volonté de trouver la date de fin du monde s'inscrit possiblement dans un désir de construire sur ce qui est déjà existant, mais de mieux le faire. Les liens avec la culture de surconsommation sont abordés avec humour parce qu'il semblerait que la quête des personnages soit de changer les choses, sans nécessairement anéantir. Hope *imagine* la destruction, mais celle-ci n'aboutira jamais. Ce ne sont que des fantômes provenant d'un cheminement intérieur problématique. Ce flou identitaire prend par ailleurs appui sur les flous géographiques qu'il est possible de remarquer. Par exemple, Hope repense au trajet fait par le biais, encore une fois, de ses rognures d'ongles :

[d]es millions de bactéries et de spores et de ferments sommeillaient là-dessous, et avec un bon microscope, on aurait pu recomposer son itinéraire depuis la cuisine enfumée de Norbert Vong jusqu'à l'aéroport Narita, en passant par le bureau de Sammy Levy, le trajet en Greyhound, les diverses distributrices éparpillées dans le nord des États-Unis, la nouillerie du Chinatown de Seattle et l'interminable vol à bord du 747 de US Airways. (NDL : 169)

Seul son corps est le témoin fiable de tout le trajet qu'elle a parcouru, ce sont ses propres « déchets » qui offrent une crédibilité, qui créent une frontière entre l'ici et l'ailleurs, entre le soi d'avant et

celui d'après. C'est avec les limites de son propre corps qu'elle trace des limites géographiques. Marie-Hélène Voyer relève que « les figures de la carte géographique et du guide touristique sont donc subverties sur un mode ironique, signalant du coup la vacuité et l'impossible autorité de toute représentation de l'espace dans un monde en perpétuel mouvement, assujetti à toutes les menaces et les dangers (réels ou fabulés) »⁷². Le guide touristique dont Hope s'est dotée pour explorer Tokyo ne donne que des phrases survivalistes telles que « Où peut-on trouver un bunker dans les parages? » ou encore : « Puis-je emprunter votre masque à gaz/votre habit antiradiation? » (*T* : 167-168). Ainsi, les lieux tels que vus par les personnages nous sont relégués distortionnés par leurs peurs, ils transcendent la notion de voyage et d'exploration pour nous offrir un miroir des questionnements intérieurs des personnages.

Les flous en rapport avec le territoire sont disséminés dans le récit, notamment quand Hope se retrouve au Japon. En quête du fameux Charles Smith dont le siècle social déménage mystérieusement du jour au lendemain, Hope fait des allers-retours à Tokyo. Toutefois, les lieux mentionnés ne se trouvent pas au Japon, mais en Israël. En effet, Hope cherche d'abord les locaux de Mekkido sur le boulevard Akko, puis dans les arrondissements Nayot et Gilo. Ces derniers se trouvent à Jérusalem et Akko est une ville du nord d'Israël. En outre, le bar où Merriam, amie de Hope au Japon, travaille se nomme le Jeffa, qui se trouve également à être un quartier de Tel-Aviv. Les liens entre Tokyo et Israël peuvent être attribués aux origines de Merriem qui a vécu à Tel-Aviv puis en Grèce, « sa mère était agronome, et son père, japonais » (*T* : 196). L'imprécision entourant le personnage de Merriem reflète le flou géographique engendré par les mentions inexacts de lieux visités par Hope dans la recherche du prophète de fin du monde. Mais ces espaces brouillés sont également porteurs d'une aura fantastique attribuée à Tokyo. D'une part, Rivière-du-Loup est décrite de façon réaliste, mais telle une ville morte avec ses établissements à l'abandon comme le cinéparc, ou voués à une fermeture inéluctable comme la piscine municipale. Alors que Tokyo est empreinte d'une certaine magie, elle est presque irréelle. Le perpétuel balancement entre Israël et le Japon en est un exemple, mais la ville est aussi présentée comme en changement

⁷² Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2019, p. 78

perpétuel, toujours en métamorphose. À chaque jour durant plus de deux semaines, Hope se rend à la nouvelle adresse de Mekiddo,

malheureusement, les bases de données de l'assistance-annuaire accusaient toujours quelques heures – voire quelques jours – de retard sur la réalité. À chaque raid, Hope et Merriam ne tombaient que sur des édifices abandonnés [...] ou, plus rarement, des bâtiments neufs, apparus au cours de la nuit comme des champignons. (T : 197)

La ville prend des allures de lieu fantastique où des édifices apparaissent au cours de la nuit et où même un habitué peut perdre ses repères du jour au lendemain. Selon Merriem, « la ville était en constante mutation : rien ne restait en place très longtemps et le paysage se métamorphosait à une vitesse stupéfiante. On pouvait emprunter la même rue tous les matins et, du jour au lendemain, ne plus rien reconnaître » (T : 184). Cette mutation constante creuse d'autant plus un fossé entre cette grande métropole et la petite ville canadienne de la périphérie québécoise qu'est Rivière-du-Loup.

La relation entre la quête identitaire des personnages et le thème de l'apocalypse est par ailleurs complètement dévoilée par un enseignant lors d'un cours de religion à l'école (T : 76) :

Tout heureux, M. Bérubé nous dévoila un fait méconnu : l'Apocalypse n'était pas simplement un livre du Nouveau Testament, mais d'abord et avant tout un genre littéraire – un peu comme le roman policier ou la science-fiction. Traduction pour les cancre : plusieurs apocalypses avaient été écrites et certaines figuraient encore dans la Bible, disséminées çà et là.

-On écrivait les apocalypses en temps de crise. C'était la littérature des gens opprimés, de ceux qui espéraient l'arrivée du Jugement dernier, le moment où ils seraient sauvés et les méchants condamnés. Voilà pourquoi, dans la Bible, on annonce toujours une fin du monde imminente : il s'agissait d'une source d'espoir, d'une bonne nouvelle. D'ailleurs, en grec, apocalypsein signifie simplement « révélation ». Au fond, l'apocalypse traduit une vision assez optimiste du cosmos.

S'ensuit alors un commentaire d'un camarade de classe sur le film Mad Max, Hope lève les yeux au plafond et Mickey bâille. Cet événement, d'apparence banale dans la narration, renferme tout de même une symbolique particulière. Il est ironique que cette scène n'ait pas ému davantage nos protagonistes, considérant que l'apocalypse soit un sujet aussi sensible chez Hope et que Mickey l'aide à en trouver sa date personnelle. Ils se montrent parfaitement froids aux informations divulguées par leur enseignant. Serait-ce parce qu'effectivement, l'armageddon sans cesse mentionnée durant tout le roman ne soit en aucun cas liée au dernier livre du Nouveau Testament ? Comme le précise Evelyne Gagnon, l'apocalypse tant attendue dans ce roman n'arrivera jamais :

« [l']auteur laisse plutôt la place à la narration d'une apocalypse ordinaire et inévitable : la fin de l'adolescence et la multiplication des détours afin d'amorcer une vie adulte »⁷³. En fait, Hope et Mickey semblent entrer dans la description des opprimés qui, en fin de compte, n'ont besoin que d'un peu d'espoir. D'une révélation, en fin de compte. La révélation de la date de la fin du monde ne couvre-t-elle donc pas simplement la révélation de ce que cache l'âge adulte ? Le désir de destruction *révèle* un désir d'optimisme.

3.6 Déplacements à l'ère technologique dans *Six degrés de liberté*

Comme vu précédemment, l'imaginaire du récit de voyage est autrement revisité chez Dickner, voire même malmené dans sa structure, ses thèmes et par l'ironie de la narration. Ce troisième roman de l'auteur, malgré qu'il traite toujours de déplacements géographiques et que ceux-ci soient d'une importance capitale dans la narration, n'en demeure pas moins une version plus ludique encore du récit de voyage traditionnel ou même du *road novel* tel que vu chez Jacques Poulin. L'inusité derrière l'utilisation d'un conteneur pour se déplacer dévoile une certaine ironie de la part de l'auteur. Le voyage à l'ère actuelle ne revêt plus la même signification, le même recours à l'imaginaire. L'Ailleurs, à cette époque de mondialisation, n'est plus un mystère pour la société occidentale. Le certain romantisme du *road novel* n'a donc plus sa place, et les auteurs modernes jouent avec ce décalage en mettant en scène des non-voyages, en usant de l'omniprésence du numérique dans nos vies et en s'amusant avec les lieux, voire les non-lieux visités - ou non - par les personnages. Par ailleurs, Rachel LaRoche se penche, entre autres, sur le rapport au numérique entretenu dans *Six degrés de liberté* et le roman *Document 1* de François Blais. Dans ce dernier ouvrage, les protagonistes se contentent de voyager grâce à Google Street View. L'auteure du mémoire souligne de quelle manière l'espace, dans les deux romans, se double d'un espace numérique. Ainsi, l'angle du *vécu* revêt une toute autre forme et demande à réfléchir sur l'espace virtuel en rapport à l'espace *réel*.

Les personnages Éric et Lisa, liés par une très grande amitié, sont diamétralement différents. D'une part, Éric est agoraphobe et informaticien dont les innovations dans ce domaine lui valent un très grand succès. Lisa, d'autre part, rêve d'aventures, mais fait face à des contraintes qui

⁷³ Gagnon, Evelyne, "Chronique d'une apocalypse ordinaire », *loc.cit.*, p. 12

l'emprisonnent : son père malade lui léguant l'entreprise familiale et le manque d'argent. Le rapport à la mobilité de ces deux protagonistes et de Jay, troisième personnage se joignant à cette narration, revêt des significations particulières. Éric, dans son agoraphobie, ne quitte jamais sa chambre. Il se place lui-même de son plein gré dans une sorte de prison. Lisa, quant à elle, est prisonnière de sa situation familiale et monétaire, alors que Jay se retrouve captive de Montréal, liée à son contrat de probation. Son passé de criminelle ne nous est pas réellement dévoilé, toutefois Jay semble prise entre son désir de liberté et sa volonté de s'installer plus définitivement. La curiosité qu'elle portera au cas de Lisa et d'Éric naît probablement de l'ennui profond qu'elle éprouve en tant qu'analyste de données pour la GRC. Ce désir d'aventures l'amène à s'intéresser grandement au fameux conteneur Papa Zoulou, qui échappe sans cesse aux autorités. Ils sont donc tous trois prisonniers d'une certaine façon et c'est ce qui les rapproche. Néanmoins, Éric nous apparaît comme le seul personnage qui soit un tant soit peu stable au niveau identitaire. Bien sûr, il nous est difficile d'accéder à l'intériorité de ce personnage, puisqu'il est assez secret. Par contre, Éric se montre généralement satisfait de sa situation, il a simplement besoin d'un projet d'envergure puisque son succès à un très jeune âge l'ennuie. Il a besoin de défis et le plan Papa Zoulou arrive à point. Mais on ne peut en dire autant pour Jay et Lisa. Cette dernière est étouffée par son quotidien au Domaine Bordeur, alias le « Domaine Boredom – capitale mondiale de l'ennui » (*SDL* : 16). Elle rêve de liberté et d'émancipation et accumule les projets dans son imagination qui ne verront pour la plupart jamais le jour, mais qui représentent sa volonté d'un quotidien plus mouvementé. Volonté sans cesse rabrouée par sa réalité (*SDL* : 33) :

Chaque soir, Lisa courait jusqu'au cul-de-sac de la Gaieté, où elle s'efforçait de perturber la routine tranquille d'Éric. Il passait trop de temps devant son écran, l'animal, et Lisa fomentait pour lui mille plans foireux. Elle lui proposa de cuisiner des explosifs avec de l'engrais à pelouse, de bricoler un générateur d'éclairs Van de Graaff, de lancer une fusée balistique par-dessus la frontière américaine. Un jour, elle eut l'idée de reproduire l'expérience légendaire de Benjamin Franklin : ils allaient dompter la foudre avec un cerf-volant. Comment Éric pourrait-il refuser ? Il s'agissait d'un projet amusant et peu coûteux, et puis, nom de Zeus, on n'avait pas tous les jours l'occasion de manipuler des charges électriques de cinquante mille ampères. (...)

Debout sous le ciel menaçant, son cerf-volant sous le bras, Lisa regardait déferler la crête des cumulonimbus, à vingt mille mètres d'altitude, avec le net sentiment de rater un rendez-vous important. Tant pis, elle avait encore plein de projets pour brasser la carcasse d'Éric.

Ainsi, l'amitié des deux adolescents prend appui sur leur caractère complètement différents quoique complémentaires. Toutefois, Éric finit par quitter le Québec pour aller vivre avec sa mère au Danemark et Lisa reste seule dans son village ennuyeux à devoir s'occuper de son père atteint d'Alzheimer. La séparation des deux comparses est un coup difficile sur leur amitié et tous deux ont besoin de ce projet de conteneur, dont le but ultime est de les réunir. Le simple fait de voyager vers Éric n'est pas suffisant pour Lisa, et le choix du conteneur réfrigéré en est un d'autant plus improbable qu'il est un exploit technique. De fait, cet exploit peut être mis en lien avec l'univers vernien, dont il est fait mention notamment via Jay, qui a trouvé les œuvres de Jules Verne sur « le trottoir à la fin de l'été – les ordures valent bien le projet Gutenberg – et voilà trois semaines qu'elle tente chaque soir d'aimer Jules Verne, et que chaque soir le bouquin lui tombe des mains » (*SDL* : 57). Mélodie Simard-Houde se questionne d'ailleurs sur l'ennui profond ressenti par Jay à la lecture de ces romans d'aventures épiques. Le roman de Dickner, encore une fois, marque un décalage avec le récit de voyage, ou ici, d'aventures tel qu'on le connaît. Les exploits racontés dans *De la Terre à la Lune* ne rejoignent pas Jay, elle ne se sent pas interpellée par ce qui est raconté. Les aventures au cœur des intrigues de Dickner ne répondent pas au modèle traditionnel que nous pouvons retrouver chez Jules Verne. Cependant, le voyage de Lisa correspond d'une certaine façon aux œuvres de Verne mentionnées par Jay : il s'agit de la mise en récit de voyages improbables mis en marche à l'aide de prouesses techniques pour l'époque:

le trajet a pour visée moins l'exploit technique en lui-même que le plaisir d'infuser à nouveau de l'aventure dans un monde déjà arpenté en tous sens, à l'heure du marché globalisé. Il s'agit de « repousser les limites de l'expérience humaine » à « une époque de cul où toutes les inventions extraordinaires finissent par devenir insignifiantes », comme l'indique prosaïquement Lisa en usant de l'adjectif vernien par excellence « extraordinaire ». ⁷⁴

Alors, le choix du conteneur en soi symbolise d'une certaine façon une subversion de la mondialisation et de la surconsommation, mais aussi, comme Jay le mentionne à Éric lors de leur ultime rencontre : « un conteneur équipé pour traverser les murs... c'est mieux qu'une route. Mieux qu'un passeport. Avec ça, la géographie n'existe plus » (*SDL* : 362). En outre, cette abolition de la notion de géographie répond en quelque sorte aux notions théoriques sur la vision du territoire telles que mentionnées précédemment. Le choix du conteneur à bord de bateaux comme moyen de

⁷⁴ Simard-Houde, Mélodie. 2019. « L'emprunteur emprunté. Réécrire les "Voyages extraordinaires" à l'ère du projet Gutenberg », dans Guillaume Pinson, Maxime Prévost, *Jules Verne et la culture médiatique – de la presse du xix^e siècle au steampunk*, Presses de l'Université de Laval, 2019, p. 222

transport en est un qui participe au ton ludique de l'auteur, mais il demeure un choix parfaitement calculé et en phase avec la notion de lieu versus non-lieu :

Après tout, comment narrer une histoire qui se déroule dans un lieu que personne ne peut conceptualiser ?

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, la frontière – mais le conteneur échappe à la géographie. Il opère en périphérie de la conscience collective. (SDL : 299)

La réflexion de Jay sur le moyen de transport pour lequel les deux jeunes adultes ont opté relate noir sur blanc ce que Rachel LaRoche met en lumière dans son mémoire. Elle met en lien la « fin des voyages » avec l'œuvre de Dickner :

[L'écriture du voyage] en serait ainsi arrivée à une impasse, la « fin des voyages » causée par la « disparition de l'Ailleurs » 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, fantôme », 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 [...]. Dire le voyage aujourd'hui, ce serait donc se buter au langage, faire face à une impossibilité de dire, car tous ses topoï (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.⁷⁵

L'impasse, c'est qu'on peut avoir l'impression que tout a déjà été dit, que les lieux ont été observés, puis nommés des centaines de fois. Il n'en est alors pas moins ironique que les « voyages » des personnages n'en sont pas réellement. Lisa, enfermée dans son conteneur, ne verra absolument rien de son épopée et à son instar, Jay ne verra que l'intérieur des aéroports de Montréal et de Caucedo en République Dominicaine durant son périple de 72 heures. Voyage qui, dès le départ était voué à l'échec. Malgré tout, des clins d'œil du récit de voyage ou du road novel conventionnel sont laissés dans le texte. Notamment quand Lisa part étudier au cégep à Montréal et qu'elle remplit à craquer sa vieille voiture « comme si elle prenait la route de l'Oregon » (SDL : 161). La mention de cette célèbre piste ne manquera pas de faire sourire les adeptes de *road novel*, particulièrement le roman *Volkswagen Blues* de Jacques Poulin, dans lequel un écrivain parcourt la Oregon Trail en quête de réponses sur son identité et son avenir. Le parallèle posé entre le récit de Jacques Poulin et celui de Lisa découpe avec précision les ressemblances et différences entre les deux narrations.

⁷⁵ Rachel LaRoche, « 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 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2020, p. 12

Ce n'est pas à bord du bon vieux Westfalia (encore une fois, un clin d'œil au *road novel* est laissé par l'auteur quand les policiers trouvent Papa Zoulou et qu'ils découvrent non sans surprise « [une] boîte [...] meublée comme un Westfalia! ») (*SDL* : 379) que Lisa entreprendra son périple, et les lieux ne seront jamais réellement décrits, seulement nommés sous forme de listes. Mais les deux personnages souffrent tous deux d'un mal de vivre et le point culminant de leur histoire survient lorsqu'ils atteignent leur destination. Quelques lignes après l'extrait, on peut lire : « Éric ira loin et Lisa avance un centimètre à la fois – mais elle aura au moins réussi l'essentiel – quitter le Domaine Bordeur ». Le double-sens de l'expression « aller loin » est porteur de sens. Éric, en partant vivre ailleurs, n'est pas simplement allé loin littéralement, mais figurativement. Il est parti physiquement, a laissé leur domaine de maisons mobiles et du même coup a créé un empire informatique. Pour Lisa, l'avenir s'inscrit *Ailleurs*.

D'autre part, le roman, dès sa sortie, est qualifié de « roman de la mondialisation » puisque les déplacements décrits sont à l'échelle mondiale et qu'ils démontrent à quel point les frontières ne sont plus aussi tangibles à une ère où nous sommes tous interconnectés par des réseaux de transports et par l'espace numérique :

[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.⁷⁶

Du point de vue de Rachel LaRoche, ce nouveau rapport à l'espace ne rime pas avec stabilité pour les personnages. L'accessibilité du territoire et sa connaissance détaillée « ébranle[nt] les certitudes »⁷⁷. De fait, Marie-Hélène Voyer avance que « la représentation de l'espace incertain est assurée par la mise en scène d'un monde en déficit d'autorité (...). 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 »⁷⁸. Le projet de Lisa et Éric, d'autant plus qu'il soit un exploit technique, est surtout illégal. Le franchissement des frontières par le conteneur rend compte de ce déficit d'autorité relevé par Voyer et brouille d'autant plus les espaces,

⁷⁶ *Ibid.*, p. 43

⁷⁷ *Ibid.*, p. 44

⁷⁸ Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues, op. cit.*, p. 400

en ressort l'incertitude. Ce dérèglement des frontières s'accorde avec le dérèglement de soi que les personnages ressentent.

Lisa et Éric entreprennent leur mission dans le but de se retrouver et d'échapper à leur ennui quotidien, de se libérer de leur propre prison et de celle de la mondialisation. Pour Lisa, la mort de son père enclenche pour de bon son émancipation, alors que pour Éric, devenir criminel le libère de son impression d'avoir déjà tout accompli. Jay, pour sa part, ne trouve la paix que lorsqu'elle a pu avertir Éric que la GRC est à leurs trousses. C'est à ce moment qu'elle décide de s'installer définitivement et d'acheter le duplex où elle vit : « [p]lus personne ne la chassera d'où que ce soit »⁷⁹. Les personnages doivent agir sur le chaos quotidien dans lequel ils évoluent en usant de ruses pour tenter d'y mettre de l'ordre et de reprendre le contrôle.

Nous venons ainsi de voir comment la quête identitaire est exploitée dans notre corpus et comment les agissements des personnages peuvent être attribués à des principes théoriques éloquents quant à leur processus de reconstruction identitaire. Il est indéniable que leurs recherches prennent leurs racines dans un sentiment de malaise identitaire qui cherche à se résoudre. Mais ce qui est particulièrement remarquable, c'est d'observer comment leur quête est intrinsèquement reliée au territoire et au déplacement géographique. Bien que ces deux thèmes soient visiblement en lien, nous n'avons pas encore creusé de quelle façon ce lien se trace dans l'écriture même de Dickner. Nous verrons donc, dans la prochaine partie, comment s'articule la symbolique autour du lieu et de l'espace et comment la sémiotique de ces topoï fait encore une fois écho à la crise identitaire des protagonistes.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 379

CHAPITRE III

SÉMIOTIQUE DU RAPPORT AU LIEU

« Nous vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes,
dans ces campagnes, dans ces couloirs,
dans ces jardins. Cela nous semble évident.
Peut-être cela devrait-il être effectivement évident.
Mais cela n'est pas évident, cela ne va pas de soi. »

Georges Perec, *Espèces d'espaces*⁸⁰

Outre les topoï exploités, tout un système de signes en rapport avec le mouvement et le lieu est mis en branle par l'auteur et entre en interaction avec le lecteur. Afin de rendre compte de la corrélation entre la quête identitaire des protagonistes et leurs déplacements, nous étudierons donc le rapport au lieu en nous référant à la démarche heuristique proposée par Rachel Bouvet dans son article intitulé « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque »⁸¹. Cette analyse sémiotique réfléchit à l'espace à travers une vision mathématique de la spatialité en « dépliant » l'espace romanesque en quatre figures : le point, la ligne, la surface et le volume. Comme le mentionne Rachel Bouvet, l'ancrage géographique du récit n'efface en rien le sujet-lecteur, car « il ne suffit pas d'observer les figures spatiales et la configuration des lieux du récit, encore faut-il s'interroger sur les processus affectifs et symboliques propres au sujet-lecteur et façonnant son rapport au monde »⁸². Tel que précisé par l'auteure de l'anthologie théorique sur laquelle repose une majeure partie de notre analyse littéraire, la compréhension de l'espace romanesque est d'emblée enrichie par « l'acte de paysage, la composante imaginaire des lieux ou la carte comme instrument d'écriture de la Terre »⁸³. L'analyse en quatre temps vise à mettre en relief la symbolique mise en œuvre dans le corpus et d'observer en quoi elle est assujettie par la bande à la construction identitaire des personnages. En analysant sémantiquement et lexicalement certains extraits,

⁸⁰ Georges Perec, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 1974 [2022], p. 17

⁸¹ Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 87

⁸² *Ibid.*, p. 94

⁸³ *Ibid.*, p. 95

certaines constats sont susceptibles d'émerger afin de rendre compte du lien qui nous intéresse entre déplacement et identité.

3.1 Le point

D'abord, le paysage littéraire se dessine à partir d'un point d'ancrage, lequel est le « foyer de perception »⁸⁴. En effet, selon Rachel Bouvet,

[i]l est impossible de s'interroger sur le paysage sans tenir compte du vécu, de l'expérience sensorielle, des émotions, bref de sa dimension phénoménologique, même si l'on s'intéresse au paysage écrit uniquement. Car ce dernier repose en partie sur l'acte de paysage qui se déclenche lors de l'interaction entre un sujet et son environnement⁸⁵.

Autrement dit, l'intériorité du personnage est en relation directe avec le paysage qui nous est présenté. Ainsi, les mots choisis et les images évoquées nous permettent un accès à l'*Innenwelt*, ou le monde intérieur comme l'identifie Jean-Jacques Wunenburger⁸⁶. Tout individu se forme un imaginaire subjectif basé sur ses expériences, croyances et perceptions. C'est pourquoi une analyse lexicale, sémantique et même syntaxique peut être pertinente puisque l'*Innenwelt* teinte forcément le langage utilisé.

Dans *Nikolski*, la scène où le libraire décrit sa vie et la bouquinerie offre un point d'ancrage au paysage qui s'offre à sa vue tous les jours. Dans l'extrait, après avoir parlé du compas Nikolski à un client, non sans recevoir un regard interloqué de la part de ce dernier, le libraire nous offre un balayé du paysage de sa vie (*N* : 22-23):

Peut-être faut-il souligner que je ne travaille pas dans un institut de géographie ou dans un magasin de globes terrestres ?

En fait, S. W. Gam inc. est un commerce exclusivement consacré à l'acquisition, la mise en valeur et la revente du livre d'occasion. Une bouquinerie, en somme. (...)

Je travaille ici depuis maintenant quatre ans, une période qui tend à paraître passablement plus longue qu'en réalité. Entretemps, j'ai quitté mes études, ma mère est morte et mes rares amis d'enfance se sont volatilisés. L'un d'entre eux a déguerpi en Amérique centrale au volant d'un vieux Chrysler et on ne l'a jamais revu. Un deuxième étudie la biologie marine dans une

⁸⁴ *Ibid.*, p. 97

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99

⁸⁶ Jean-Jacques Wunenburger, « Surface et profondeur. L'imagination géopoïétique », in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 81

université norvégienne. Aucune nouvelle de lui. Quant aux autres, ils sont tout simplement disparus, avalés par le cours des choses.

Moi, je suis toujours assis derrière le comptoir de la librairie, où je jouis cependant d'une vue imprenable sur la rue Saint-Laurent.

Si nous étudions le chronotope de cet extrait, le narrateur choisit de détailler sa vie en fonction de celle des autres : il met en parallèle son immobilité avec le mouvement de ses amis. Il offre au lecteur une vue sur le paysage de sa vie actuelle, notamment sur sa « vue imprenable sur la rue Saint-Laurent ». Ce détail n'est d'ailleurs pas sans soulever une certaine ironie lorsqu'une simple rue est placée côte à côte avec l'imaginaire convoqué par la fuite en Amérique centrale dans une vieille voiture ou encore par celui des paysages maritimes qu'un apprenti biologiste marin peut embrasser du regard durant ses études en pays scandinave. D'autant plus que les 11 kilomètres du boulevard St-Laurent rendent le détail de son emplacement trop peu précis pour que nous puissions nous faire une image mentale de sa réelle vue. Qui plus est, l'immobilité du libraire est mise de l'avant quand il nous fait le résumé des quatre dernières années de sa vie en quelques mots seulement, voire en quelques événements. Son paysage à lui, son regard d'ensemble, nous offrent un accéléré complètement figé dans le temps et l'espace. Du reste, l'extrait précédent enchaîne avec la description de la bouquinerie (N : 23-24):

Mon travail s'apparente davantage à une vocation qu'à une carrière normale. Le silence incite à la méditation, le salaire relève du vœu de pauvreté – quant aux outils de travail, ils tiennent du minimalisme monastique. [...] Pas d'inventaire informatisé non plus : je suis moi-même l'ordinateur et je dois me souvenir sur demande du dernier endroit où j'ai aperçu, par exemple, cette traduction de *Dharma Bums* en espéranto. (Réponse : derrière la tuyauterie du lavabo des toilettes.)

Le boulot n'est pas aussi simple qu'il y paraît : la librairie S. W. Gam est un de ces coins du cosmos où les humains ont depuis longtemps perdu le contrôle sur la matière. Chaque étagère supporte trois épaisseurs de livres et les planchers disparaissent sous des douzaines de boîtes de carton entre lesquelles serpentent d'étroits sentiers aménagés pour la circulation des clients. Le moindre interstice est mis à profit : sous le percolateur, entre les meubles et les murs, à l'intérieur du réservoir de la toilette, sous l'escalier et jusque dans l'exiguïté poussiéreuse de l'enreitoit. Notre système de classement est parsemé de microclimats, de frontières invisibles, de strates, de dépotoirs, d'enfers désordonnés, de vastes plaines sans points de repère apparents – complexe cartographie qui repose essentiellement sur la mémoire visuelle, une faculté sans laquelle on ne dure pas longtemps dans le métier.

Le point d'ancrage s'arrête d'abord sur le rôle du libraire dans ce microcosme chaotique, le regard est centré sur l'individu, puis se dirige vers l'extérieur, effleure les étagères, les planchers et les

chemins labyrinthiques dégagés pour la circulation des clients. Ensuite, la focalisation se concentre sur l'espace habité par le livre, comme si les ouvrages, qui manquent maintenant d'espace conventionnel pour s'établir, sont doués d'une conscience propre et s'immiscent dans des endroits hors du commun dans la librairie, comme la salle de bain ou l'entretoit. L'espace de la boutique est décrit à la manière d'un territoire en condensé, puisque c'est le seul lieu où le libraire se sente à sa place, vraisemblablement. La bouquinerie est traitée de manière analogue à la vie du libraire, avec une énumération d'éléments quelconques et un sentiment de perte de contrôle. Le chaos qu'inspire ce lieu est d'ailleurs comparé à une « cartographie complexe », le classement à des strates, frontières et enfers désordonnés. Le choix des mots révèle une connotation plutôt négative, mais relève essentiellement de la carte géographique, voire d'un champ lexical du mouvement ou de l'exploration. Il est également ironique que le roman de la route *Dharma Bums* soit coincé sous la tuyauterie des toilettes, où il souffrira possiblement de l'humidité et où personne ne pourra le trouver. Choix sensible fait par un libraire forcément sédentaire, ou l'ouvrage s'est-il tout bonnement retrouvé là pour ne plus *voyager* ? Et même si un client bien motivé finit par s'en saisir, il serait étonnant que ce dernier maîtrise l'esperanto, ce qui rend les probabilités de lecture encore plus faibles. Ainsi, le point d'ancrage du libraire participe à la grande solitude vécue et à son sentiment d'être en marge de la société. La vue sur le boulevard est faite depuis la vitrine de la bouquinerie, là où le narrateur est spectateur du reste du monde, comme il se sent spectateur dans la vie maintenant inconnue de ses amis qui continue alors que lui-même a l'impression d'être pris dans le labyrinthe de la librairie. En outre, le libraire est, en lui-même, le point d'ancrage de tout le roman : immobile, alors que les autres tracent des lignes autour de lui. Le choix de la librairie comme du lieu primaire de ce narrateur renvoie également à la notion apportée par Michel Foucault sur les hétérotopies, ou le pendant de l'espace utopique :

musées et bibliothèques sont des hétérotopies dans lesquelles le temps ne cesse de s'amonceler et de se jucher au sommet de lui-même [...] l'idée de tout accumuler, l'idée de constituer une sorte d'archive générale, la volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps, toutes les époques, toutes les formes, tous les goûts, l'idée de constituer un lieu de tous les temps qui soit lui-même hors du temps, et inaccessible à sa morsure, le projet d'organiser ainsi une sorte d'accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougerait pas et bien, tout cela appartient à notre modernité.⁸⁷

⁸⁷ Michel Foucault, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004, p. 12

L'idée de la relation espace-temps du chronotope de Bakhtine entre ici en conflit avec cette idée d'espace hétérotopique où le temps s'arrête, mais aussi s'accumule. Cette idée d'une librairie hors de notre univers au rythme soutenu révèle tout de même une observation intéressante quant à notre analyse. Le temps ET l'espace sont arrêtés pour le libraire. Le fait également que ce type de bouquinerie, bien que quelque peu décrite, soit absolument anonyme et même interchangeable (un lecteur aguerri en aura certainement déjà visité) rejoint aussi l'anonymat du libraire. Dans cet ordre d'idée, l'imaginaire évoqué par l'espace de la librairie, qui semble croûler sous les ouvrages de toutes sortes, rappelle l'idée d'accumulation, d'une sorte d'espace hors du temps, mais qui renferme plusieurs époques qui se confondent en un capharnaüm accepté d'emblée par les personnages.

Toujours dans *Nikolski*, reproduisons l'exercice avec le personnage de Noah qui nous met en contact avec son mode de vie nomade (*N* : 27-28) :

La roulotte est ancrée au milieu de quarante millions d'hectares de seigle recouverts d'une très fine brume, d'où émergent ça et là quelques poteaux électriques. Le soleil est encore sous l'horizon et l'air sent le foin mouillé. On entend, par bouffées, le grondement lointain d'un tracteur.

Noah s'avance pieds nus jusqu'en bordure du champ. Au fond du fossé d'irrigation coule un mince filet d'eau. Le parfum aigre du diazinon se mêle à l'odeur de glaise – parfums familiers.

Il commence à déboutonner son pantalon, lorsqu'il entend une camionnette s'approcher sur la route. Mains sur les hanches, il interrompt l'opération. Un vieux Ford rouge apparaît, passe à toute allure et s'éloigne vers l'ouest. Lorsqu'il est rendu suffisamment loin, Noah envoie un long jet d'urine étincelant dans le fossé d'irrigation.

En retournant vers la roulotte, il médite sur cette étrange pudeur. Il ne peut chasser l'impression désagréable que ce véhicule empiétait sur son territoire intime, comme si la route 627 traversait en fait leur salle de bain.

À bien y penser, cette image n'est pas très loin de la réalité.

Le regard de Noah se pose d'abord sur une sorte de désert campagnard, où des poteaux électriques trahissent la présence d'habitations humaines. On donne alors une indication temporelle, puis le paysage est décrit par les sens de l'odorat et de l'ouïe. La quiétude de ce moment en pleine nature est rompue par l'arrivée bruyante d'un intrus, simple voyageur qui ne fait que passer, mais qui

réveille chez Noah cette impression diffuse que son intimité est bafouée. Or, quoique le premier regard nous offre ce qui semble être un panorama bucolique, il pourrait facilement être interchangeable puisqu'il n'y a aucun détail outre ceux des odeurs laissées par la nature tout autant que par l'intervention humaine – l'insecticide. Noah ne s'arrête pas et surtout, ne s'émeut pas de cette vue champêtre, il est surtout envahi par des agresseurs : de fortes odeurs et des sons qui brisent la quiétude matinale. En soi, la description donnée en est banalisée. Il devient évident que le protagoniste est quotidiennement témoin de ces paysages matinaux et que cela ne l'impressionne plus, il est même bousculé par l'arrivée inopinée du Ford et cela occupe ses pensées. Cette vie ne lui convient pas. Le point d'ancrage offre ainsi un champ lexical teinté négativement et laisse sur le personnage non pas un sentiment de liberté et de grandeur, mais d'ennui.

Ensuite, l'arrivée de Joyce dans la narration se produit par le biais de l'observation des lieux de son adolescence (*N* : 51) :

Joyce ouvre un œil. Le réveille-matin indique cinq heures moins le quart. Elle s'habille en silence, sans allumer la lumière. [...]

Dehors, un nuage de buée s'élève de sa bouche. À l'ouest, la lune vient de se coucher et on devine le faible clignotement des dernières étoiles. Joyce se met en route d'un pas vigoureux, en évitant de regarder en direction des maisons voisines.

Quelques minutes plus tard, elle passe devant la polyvalente.

Elle jette un regard neutre sur la cour – gravier orange sous la lumière du mercure – et constate qu'elle ne ressent plus rien, ni dégoût ni mépris. Elle s'étonne de la rapidité avec laquelle le passé et l'oubli s'installent dans son sillage. Douze heures plus tôt, elle était encore prisonnière de cet enclos ; maintenant, l'endroit paraît totalement étranger. Même l'exécrable clôture Frost ne la dérange plus. Il faut dire que l'apparence d'une clôture change considérablement selon le côté où l'on se trouve. Or, de ce côté-ci, le grillage n'évoque que l'inoffensif quadrillage d'une carte géographique.

Cet extrait raconte la fuite nocturne de Joyce vers Montréal. Le point d'ancrage ici témoigne d'un regard qui veut se tourner vers le monde, qui tente de se libérer. L'abandon de l'école secondaire et la découverte du minuscule article de journal qui pourrait hypothétiquement mentionner sa mère font en sorte que Joyce décide de demander à un camionneur de l'emmener à « la lointaine île ». Le regard qui ne se pose pas sur les maisons environnantes, mais qui observe la polyvalente avec un certain souvenir antipathique évoque sans doute le regard que pourrait poser un évadé de prison sur sa geôle. Enfin, ses yeux se posent sur la clôture entourant le bâtiment et l'objet ouvre la

réflexion sur l'état de prisonnier et la liberté instiguée par la fugue. L'image ainsi relevée marque particulièrement le paysage alors évoqué, comme quoi *le regard* n'est pas le même qu'on soit derrière la clôture ou à l'extérieur. Le mot clôture revêt d'ailleurs plusieurs significations pertinentes. D'abord, bien sûr, la clôture physique entoure une surface ou un édifice et en restreint l'accès⁸⁸. Ici, l'ironie tient du renversement de sens exécuté par l'auteur puisque du point d'ancrage perçu par le lecteur, nul n'est besoin d'en fermer l'accès. De ce côté-ci la clôture apparaît alors inutile, révolue. Même sans cette opération de renversement, la clôture ne permet même pas d'empêcher les évasions (Joyce, plus tôt, l'escalade sans trop de difficultés, « il était naturellement plus simple de passer par la porte principale, mais quel intérêt y avait-il à marronner sans un peu de style? ») (*N* : 72). De fait, la symbolique derrière la clôture inutile jette la lumière sur un paradoxe dans la vie de Joyce : elle qui rêvait de s'échapper, rien ne l'en empêchait réellement.

Dans *Tarmac*, les paysages sont toujours en lien avec des événements plus ou moins catastrophiques ou inquiétants se déroulant un peu partout dans le monde. Les points d'ancrage en sont alors teintés. Dès le début de l'ouvrage, Mickey se rend au stade municipal sans but précis avant de se diriger vers la piscine (*T* : 11):

Je me suis retrouvé au stade municipal. Personne en vue. On venait de retracer les lignes du terrain de baseball et il flottait encore un parfum de chaux dans l'air. Le baseball me laissait indifférent, mais j'adorais les stades, sans raison précise. J'ai longé l'abri des joueurs, près duquel traînait un vieux journal javellisé par le soleil. En se forçant un peu, on reconnaissait une colonne de chars d'assaut sur la place Tian'anmen.

Son errance le fait aboutir à cet endroit vide et, pour l'heure, inutile. L'idée de non-lieu, quoique non applicable dans ce contexte, est tout de même en phase avec l'intérêt pour Mickey pour le *lieu* où se disputent des parties de baseball, mais pas pour le sport en tant que tel. Le regard, blasé, ne remarque pas de détails précis, sauf bien sûr le journal qui est dans un tel état, qu'il demande un effort pour en deviner les manchettes. Le regard de Mickey ne s'intéresse pas aux alentours, mais bien à une scène de guerre dépeinte par ce vieux journal. Pratiquement tous les endroits visités par les personnages sont mis en parallèle avec une catastrophe, que ce soit par la narration ou par un objet ou un dialogue inséré directement dans le récit comme c'est le cas ici. Après cet extrait, Mickey remarque une jeune femme qu'il n'avait jamais vue avant, Hope. Celle-ci, dès leur premier

⁸⁸ « Clôture » dans Dictionnaire Larousse, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cl%C3%B4ture/16667>, consulté le 5 août 2024

entretien, l'informe des conséquences qu'aurait l'équivalent de la bombe Hiroshima si elle explosait au-dessus de leurs têtes. La ville est alors décrite en fonction de cette hypothétique déflagration : « le centre commercial volerait en miettes, les bungalows seraient soufflés, les voitures projetées comme des boîtes de carton, les lampadaires s'allongeraient au sol. Et ça, c'est *seulement* l'onde de choc » (*T* : 12). Tout ce qui est mentionné de Rivière-du-Loup ne comporte que ce qui appartient à l'humain, aucun élément de nature n'est détruit dans l'énumération de Hope, comme quelque fantôme de table rase, mais en même temps, toute l'horreur de la perte humaine qu'engendrerait une telle explosion n'est pas non plus mentionnée. Donc une table-rase, oui, mais plutôt naïve, une vision enfantine des conséquences d'une bombe.

Les mêmes territoires industriels et dénaturés sont présents un peu partout dans le roman, notamment quand Hope et Mickey se rendent à leur emploi d'été à la cimenterie familiale (*T* : 106-108) :

Le soleil tapait fort, Rivière-du-Loup sentait la poussière et les vacances. Partout en ville les cerisiers fleurissaient, et il neigait des pétales à plein ciel qui finissaient en bouillie beige sous les roues des automobiles. [...]

Tandis que nous remontions la piste du béton, mon père nous servait son petit laïus, que j'écoutais à peine. [...]

Nous avons effectué un bref arrêt sous le kiln, où mon père expliqua comment on chauffait progressivement le cru aux environs de 1500 °C, jusqu'à ce qu'il entre en fusion et se transforme en clinker [...]. Nous sommes repartis en direction du moulin et de l'emballage. Soudainement silencieuse, Hope s'étira le cou pour examiner encore un peu les montagnes de combustibles entassés au pied du kiln.

L'image évoquée dans ce regard circulaire sur le paysage industriel de la ville rappelle brièvement les cerisiers japonais, pour ensuite les réduire en une bouillie informe causée par la circulation et la poussière crachée par l'immense four. La parcelle de beauté nous est ainsi vite arrachée. C'est un panorama aride et parsemé de non-lieux qui nous est présenté, exacerbé par l'amoncellement de vieux pneus servant de combustible pour le kiln, image peu invitante et même rebutante.

Le lieu banalisé est également mis en parallèle avec des paysages plus exotiques grâce à la passion de Mickey pour l'archéologie. Ce dernier compare la piscine municipale à des thermes romains (*T* : 111-112) :

La piscine municipale était une vieille chose craquelée, bâtie après la guerre (on ne savait plus trop laquelle) et menacée de fermeture définitive à chaque printemps. Les vestiaires puaien le chlore et le bois humide, les douches giclaient par intermittence, des tuiles manquaient çà et là sur les murs, et l'unique tremplin – véritable danger public – avait été déboulonné et remis dans le chiendent, derrière une palissade.

J'éprouvais un plaisir proprement archéologique à nager dans ces structures vétustes. Nous étions les derniers baigneurs dans les thermes de Rome, quelques mois avant la chute de l'Empire.

La description évoque une image décrépée d'un lieu public qui fut un jour populaire et fréquenté. Sa fermeture imminente et l'état alarmant des lieux renvoient encore une fois à l'idée de finitude et de destruction. Toutefois, le rapprochement avec les bains publics romains lui confère une aura mystique qui vient annuler ou minimiser l'image originale dégagée par le regard de Mickey. Malgré l'état déplorable de l'installation, elle reste l'endroit de prédilection des deux adolescents, tous deux amoureux des ruines, qu'elles soient réelles, à venir ou hypothétiques. Les ruines grecques s'inscrivent notamment depuis toujours dans une espèce d'imaginaire mystique, si l'on pense par exemple aux nombreux ouvrages fictifs se déroulant dans les ruines de Pompéi comme la nouvelle *Gradiva* de Wilhelm Jensen, où rêve et réalité se confondent lorsque le narrateur pense voir une jeune pompéienne en chair et en os. L'aura de mystère que génère l'idée de ruines ouvre la porte vers un imaginaire de destruction, mais aussi de mysticisme, mélange plutôt inhabituel dans la description de lieux très contemporains comme une piscine publique en béton ou un stade de baseball.

Ensuite, le point d'ancrage dans *Six degrés de liberté* offre des lieux différents, mais dont les descriptions et les rapprochements faits peuvent aisément être reliés aux points de vue aperçus dans *Nikolski*. D'abord, Lisa souffre d'un ennui mortel dans sa petite bourgade près de la frontière étatsunienne. Tandis qu'elle nettoie le grenier d'une maison que son père rénove, Lisa médite sur son manque de ressources pour mener à bien ses projets d'exploratrice et de scientifique en herbe (SDL : 10) :

Lisa a l'impression d'être coincée entre deux postes. De septembre à juin, elle avance sur le pilote automatique, dans l'étroit chenal scolaire. Pas d'ambiguïté, aucune décision à prendre. L'été, en revanche, lui rappelle constamment qu'elle ne maîtrise pas son destin. 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.

Cette énumération de tous les impossibles pour Lisa ne mentionne pas de lieu, mais est suivie quelques lignes plus loin de tout ce que l'adolescente trouve dans le grenier et doit mettre aux ordures (*SDL* : 11-12) :

Voilà deux jours qu'elle défenestre des escarpins préhistoriques, des portemanteaux, des chaises en rotin défoncées, des demi-mannequins, des plumes de paon et des globes terrestres [...].

De nombreuses boîtes de carton portant les mots Standard Oil et Чарлбз Бакуи 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 épicé (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 [...]

Lisa doit nettoyer tous ces souvenirs de voyage, dont l'énumération met l'emphase sur le nombre possible de voyages faits par les anciens propriétaires de cette maison. Toutefois, il y a du jugement dans le regard de Lisa sur ces objets, qui se demande ensuite « par quel délire géopolitique ces objets ont pu être désirés, achetés, amassés, utilisés, chéris, puis entassés strate après strate dans ce grenier insalubre » (*SDL* : 12). Ces bidules d'un autre temps, insulte suprême, sont révoltants pour elle, mais mis en relation avec ses réflexions précédentes sur son incapacité à faire ce qui lui chante, elle envie d'une certaine façon le voyage sous-entendu. Alors qu'elle rêve d'explorer le monde, la consommation et l'entassement de ces objets ne correspondent pas à son idée d'aventures, c'est donc en rageant qu'elle énumère, non pas sans une certaine convoitise, les babioles trouvées. En outre, la dernière phrase rappelle un thème récurrent chez Dickner, soit une mise en relation du microcosme et du macrocosme grâce à l'image d'un seul grenier rappatriant l'entièreté de système économique du XXe siècle, autre preuve de l'ironie de l'auteur et de l'aspect dérisoire de la surconsommation.

Plus tard, un autre lieu d'importance est décrit par Lisa : la chambre d'Éric, ou son « sanctuaire », complètement à l'opposé du paysage offert précédemment par l'héroïne (*SDL* : 20) :

En effet, la chambre d'Éric est propre comme une chapelle. Aucun vêtement sale ne traîne sur le plancher, ni vieux bas, ni espadrilles pointues – mais il faut dire que Lisa ne se souvient pas de la dernière fois où elle a vu Éric porter des bas ou des souliers. Aucun objet superflu

n'encombre le bureau, et dans la bibliothèque les livres sont classés selon un système compliqué. La cage d'oiseau est ouverte, dans le coin de la chambre, et trois perruches rigoureusement identiques sont perchées en haut des rayonnages, chacune sur son bouquin de prédilection.

Ici, le point d'ancrage est d'abord à l'extérieur de la pièce, ce sanctuaire à ne pas outrager. D'ailleurs, Lisa enlève ses chaussures pour y pénétrer. Le panorama effectué par Lisa met l'accent sur l'extrême propreté et le minimalisme des lieux, avec au passage une comparaison à un lieu saint. Le regard sur la chambre est celui de la jeune fille, et pour elle, cette salubrité proche de la pureté n'est pas dans ses habitudes. Cela tranche fortement avec la scène précédente, où elle jette à la pelle les vieilleries empoussiérées du grenier. Cette antithèse met en relief dès le départ les caractères foncièrement différents des deux protagonistes. Après avoir inspecté l'hygiène de la pièce, Lisa porte son attention sur les bibliothèques de livres, qui, eux aussi, sont soumis à l'organisation quasi malade d'Éric. Ce détail, en plus de donner à Éric un aspect encore plus sérieux et cultivé, va de pair avec la mention des oiseaux identiques et le tout finit d'achever le portrait d'un jeune homme rigoureux aux tendances obsessives-compulsives. Nous le saurons plus tard, mais l'indice des chaussures nous met la puce à l'oreille : Éric ne sort pratiquement jamais de chez lui. Le jeune homme est carrément aux antipodes de Lisa, qui rêve d'exploration et de liberté. Malgré tout, ce court tour du propriétaire finit par nous révéler la profonde amitié qui les unit, comme si tous leurs traits contraires complétaient l'autre à la perfection.

Très peu d'endroits sont décrits dans ce roman, puisque Lisa passe le plus clair de son temps à s'occuper de son père, à construire des meubles Ikea pour sa mère, ou bien à améliorer et meubler son conteneur. Toutefois, quand elle finit par atteindre son but, la scène n'est pas vue par elle mais bien par les yeux d'Éric (*SDL* : 379-381) :

Assis dans un fauteuil, les pieds sur la table du salon, il sirote un verre de oolong. Autour de lui, dans la lumière tamisée, le plancher est jonché de pièces de Lego.

À travers les baies vitrées, Copenhague semble plongée en pleine hibernation, mais le port ne dort pas, le port ne dort jamais, et les grues à portique déchargent un vieux Panamax battant pavillon libérien. [...]

Il se lève et s'étire longuement. Et sourit enfin.

Laerke et Lisa dorment côte à côte devant les baies vitrées, couchées à même le plancher. [...]

À l'heure de s'effondrer pour la nuit, Lisa a insisté pour s'installer au pied des baies vitrées. Elle se moquait de l'inconfort du plancher : elle voulait s'endormir avec vue sur l'horizon. [...]

La scène est parfaite, comme une toile de maître, et lorsque Éric éteint finalement la lumière, l'image persiste un instant sur sa rétine avant de disparaître.

Pour la première fois, à la toute fin du roman, Éric nous montre son point de vue. Puisque tous les deux se sont finalement rejoints, le jeune homme sourit enfin. Son regard effleure d'abord les jouets de construction par terre, vague clin d'œil possible à l'image des conteneurs qui s'emboîtent comme des Legos sur des bateaux ou au port. Justement, c'est là que son observation se concentre : sur le port et sur le bateau qui est déchargé de ses conteneurs, venant du Libéria. La ressemblance avec le mot *libéré* n'est d'ailleurs sûrement pas à négliger. Ensuite, c'est sur sa sœur et Lisa endormies que son regard tombe, et c'est là qu'il sourit finalement. Pour lui, cette scène le comble parfaitement. Lisa, enfin libre, s'obstine à dormir devant la vue surplombant la ville, dorénavant « disparue » pour les gens laissés derrière elle. Le regard d'Éric, qui surplombe ce spectacle, est tendre et comblé, jusqu'à ce qu'on éteigne la lumière, et qu'on finisse notre lecture.

Ces points d'ancrage sont surtout tirés d'extraits du début ou de la fin des romans à l'étude. Les regards portés par les personnages sur les lieux révèlent des symboliques particulières qui influencent le cours de la lecture ou l'interprétation de ces scènes. C'est par ce regard que l'image mentale que forme le lecteur se fait, fortement influencée par la perception du personnage. Ces points de vue sont révélateurs de leur état et des problématiques entourant leur quête. Mais ne négligeons pas l'importance des frontières chez Dickner et comment elles sont soumises à un brouillage dans le traitement qu'en fait la narration.

3.2 La ligne

Dans son approche, Rachel Bouvet propose ensuite de se concentrer sur le parcours et la frontière pour étudier le rapport au lieu dans le récit. Les frontières, qu'elles soient culturelles, physiques ou verbo-conceptuelles, imposent une délimitation aux personnages. Toutefois, il arrive qu'elles soient brouillées ou qu'il y ait une sorte d'éclatement des trajets des personnages. Chez Dickner, la notion de frontière est « mise à mal », pour reprendre les mots de Marie-Hélène Voyer⁸⁹.

⁸⁹ Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues*, op. cit., p. 76

Cette dernière suggère que Dickner met en scène des « télescopes » où il joue avec les collisions incongrues et où la distance est brouillée. Selon elle, « [d]errière ces jeux de brouillage et ces inversions spatiogéographiques se dessine une volonté de dire un monde où les frontières sont relatives et poreuses. [...] Dickner propos[e] ainsi dans [son] roman une véritable entreprise de destitution ludique de la notion de frontière »⁹⁰. Ainsi, observons comment ces jeux de télescope se déploient dans les romans à l'étude.

Dans la narration de *Nikolski*, les frontières se voient constamment franchies. Les personnages partent dans tous les sens, se croisent, repartent dans d'autres directions, puis reviennent au point de départ. Le franchissement des frontières se fait sans cesse et on n'en fait mention qu'à demi-mots. Noah, qui souhaite s'établir quelque part, part de l'Ouest canadien pour étudier à Montréal. Il quitte ensuite dans le cadre de son projet de recherche en archéologie vers l'Île Stevenson, coïncidemment située tout près de Tête-à-la-Baleine, le village de Joyce. Il vole ensuite vers l'Amérique du Sud. Joyce, quant à elle, quitte le bas du Fleuve pour atterrir à Montréal et doit ensuite quitter en panique également vers l'Amérique du Sud pour échapper à la police. Le libraire, quant à lui, demeure le point de référence de tous ces va-et-vient, l'espèce de bouée qui ne bouge qu'à la toute fin pour rejoindre Joyce dans sa fuite. Les trajets sont éclatés, ils ne répondent pas à un parcours défini et clair du point A au point B. Cet éparpillement marque sans doute l'instabilité identitaire des protagonistes, alors que la mobilité du narrateur, qui paraît encore plus sédentaire lorsque mise en parallèle avec Noah et Joyce, suppose une peur du changement ou un engluement dans la routine et le quotidien. Le télescope dont parle Voyer se joue ici sur ces incessantes allées et venues et sur les trous dans les frontières franchies continuellement. Même les frontières culturelles ne semblent pas offrir de résistance aux personnages, en fait cela semble être le moindre de leurs soucis (prenons pour exemple Noah qui se débrouille très bien en espagnol ou encore Joyce qui réussit à se trouver dès la minute de son arrivée à Montréal un emploi dans une poissonnerie). Les définitions données par le Centre national de ressources textuelles et lexicales pour le nom « frontière » comprennent les suivantes : « [l]imite qui, naturellement, détermine l'étendue d'un territoire ou qui, par convention, sépare deux États » ou « [t]oute espèce de barrage, défense, obstacle que l'on peut ou doit franchir » au sens propre, et : « [l]imite, point de séparation

⁹⁰ *Idem*.

entre deux choses différentes ou opposées »⁹¹ au sens figuré. L'idée de barrage correspond sans doute à la notion la plus renversée dans *Nikolski*, au sens où il n'est pas si évident de se déplacer d'un pays à un autre, mais l'auteur omet délibérément toute référence à cette partie du parcours des personnages, même pour Joyce qui réussit à s'échapper alors qu'elle est recherchée par la police. La signification du sens figuré du terme frontière met parfaitement à l'avant tous les opposés des personnages et de leurs parcours. D'une part, Noah fuit les champs à perte de vue pour ne s'installer exclusivement que sur des îles, alors que Joyce fuit avant tout son trop petit village pour conquérir le monde comme la pirate qu'elle aspire à être. Le libraire, quant à lui, finit par prendre une décision très à l'opposée de son comportement habituel en partant à la recherche de Joyce. En somme, la porosité des frontières entretient les brouillages des parcours effectués tout en étant symboliquement parfaitement en phase avec les problématiques identitaires des personnages.

Comme mentionné précédemment, les flous géographiques sont au cœur des explorations de Hope dans *Tarmac*. Bien que le parcours de la protagoniste semble rectiligne, il est ponctué d'incongruités tout au long de la narration. Dans ce récit, le télescopage mis en œuvre par Dickner repose sur tous les événements improbables qui se produisent, telle que la destruction par le feu du terrain de baseball à Rivière-du-Loup et l'apparition soudaine d'un semblable terrain à Tokyo à ce moment-même, ou encore l'évaporation du personnage à la source même de toutes les recherches de Hope dans la toilette chimique à ce même stade. Sans oublier les inversions entre des lieux de Tokyo et de Jérusalem et les immeubles qui disparaissent durant la nuit. Ces incongruités rendent le trajet de Hope et l'atteinte de son but difficile et brouillent également la frontière entre le réel et l'irréel.

Les frontières, quant à elles, sont sans cesse franchies de manière virtuelle. Les personnages ont une obsession avec les médias d'actualité, qu'ils consomment sans cesse et avec lesquels ils font des liens avec leur quotidien. Voyager aborde cet élément :

Au fil du roman, la présence de médias imprimés ou télévisuels contribue à ce télescopage entre le local et l'international. [...] C'est sans aucun doute la télévision qui contribue le plus à cette impression généralisée de gommage des frontières, et agit comme un liant spatio-

⁹¹ « Frontière », dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/fronti%C3%A8re>, consulté le 8 août 2024

temporel ; partout et en simultané, on écoute les mêmes émissions et voit les mêmes images sur les mêmes chaînes.⁹²

Les deux personnages font donc constamment des mentions d'événements d'importance à l'international et se mettent eux-mêmes en relation avec ces catastrophes ou ces moments de l'histoire, bien souvent en les minimisant ou en les d dramatisant. Ainsi, le mur de Berlin est comparé par Hope à des Legos qui serviront bientôt à ériger un parc d'attraction. Chaque instant de leur quotidien devient un moment opportun pour une fin du monde inopinée. Qui plus est, la frontière culturelle offre au même titre ses porosités. Tout comme les renversements de territoire sont nombreux entre Riviere-du-Loup et Tokyo, nous pouvons également dénoter plusieurs renversements culturels. Par exemple, la mère de Mickey se trouve une passion pour tout ce qui est asiatique : « ma mère sombra dans une étrange crise d'orientalisme. Elle cuisinait au tofu, consultait des guides de méditation zen, achetait des bouddhas et des bonsa s chez Zellers » (*T* : 122). Meriem, l'amie de Hope   Tokyo, fume des Dubek No 9, une marque de cigarette israélienne et s'occupe d'un mystérieux bar portant le nom d'un quartier aussi israélien. Le mélange des cultures rend compte, encore une fois, de la vacuité des frontières au sein du roman.

Dans le roman *Six degrés de liberté*, l'opération de téléscopage est à son paroxysme. Les frontières offrent quelque résistance, notamment à Jay qui ne peut entrer en Amérique latine. Son trajet est intuite. Toutefois, elle entreprendra le voyage vers le Danemark pour avertir  ric que les autorités se rapprochent de la vérité pour qu'il puisse intervenir à temps. Elle n'est donc pas totalement prisonnière, mais son parcours doit faire un passage obligé dans le temps pour mener à terme sa probation avant qu'elle ne soit complètement libre. Comme dans *Nikolski*, Jay (Joyce) fait des allers-retours entre les pays et sa trajectoire est instable.

Mais c'est surtout avec le parcours de Lisa que les frontières sont mises à mal. Illégalement à bord d'un conteneur, elle fait le tour du monde et franchit sans cesse les délimitations entre pays et  tats. Sa trajectoire n'est pas rectiligne, elle est elle aussi éclatée dans tous les sens, avant d'atteindre le point final chez  ric, tout en prenant un chemin jamais emprunté auparavant. Son voyage, en étant complètement hors du commun, est également le cas de figure d'un motif narratif redondant chez Dickner, soit le déplacement chaotique. Il est d'autre part intéressant de remarquer

⁹² Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues*, op. cit., p. 72-73

que c'est le parcours de Lisa sur lequel repose la narration entière, Jay ne se déplace effectivement qu'en fonction de l'itinéraire de la protagoniste. Dans son article, Rachel Bouvet cite Youri Lotman à ce propos : « [il] stipule en effet que le héros romanesque possède une plus grande marge de manœuvre que les autres personnages, dont les parcours restent confinés à l'intérieur de certaines limites »⁹³. Éric apparaît très peu lors du roman, il représente surtout le point A et le point B et Jay gravite autour des deux adolescents. Lisa, elle, possède dès qu'elle est à bord du conteneur, une liberté à toute épreuve : à l'épreuve des frontières, des autorités, et même à l'épreuve du lecteur, qui a très peu accès à son parcours sauf par l'énumération du chemin parcouru par Papa Zoulou. À l'intérieur du conteneur, elle est à l'abri des regards, même du nôtre.

3.3 La surface

La troisième étape de l'approche suggérée par Rachel Bouvet demande d'observer la carte formée par le roman. Selon elle, les tensions entre les lieux, les brouillages volontaires, les lieux impossibles à atteindre ou à percevoir ainsi que les éléments naturels présents nous incitent « à élaborer une carte intime, qui se complexifie à mesure de notre avancée dans le texte »⁹⁴. Quoique subjective, nous nous fions à une carte mentale du monde et la « refiguration des lieux met en branle une opération de cartographie mentale, au cours de laquelle se révèle la carte implicite du roman, ou du moins celle que la lecture a permis de construire »⁹⁵. Dans le corpus qui nous intéresse, la carte érigée par le roman en soi est sans aucun doute digne d'intérêt, mais l'usage de cartes par les personnages l'est tout autant.

Déterminons d'abord la place de la carte dans le premier roman de Nicolas Dickner. L'histoire de Joyce prend appui sur les souvenirs de sa terre natale, Tête-à-la-Baleine, puisque celle-ci participe à sa construction identitaire. Et ces mêmes souvenirs sont basés sur un objet en particulier (*N* : 52) :

Lorsqu'elle avait six ans, Joyce se faufilait clandestinement dans le bureau de son père. Elle refermait la porte sans bruit, se frayait un chemin entre les piles de publication de Pêches et Océans Canada, les boîtes de formulaires, les répertoires de bouées, et tirait de l'armoire de longs rouleaux de papier. Elle retirait les élastique et déroulait sur le plancher des dizaines de

⁹³ Bouvet, Rachel, *Littérature et géographie, op. cit.*, p. 101

⁹⁴ *Ibid.*, p.102

⁹⁵ *Idem.*

cartes marines, de toutes les échelles et de toutes les couleurs, la plupart recouvertes de notes, de calculs, de zones de pêche hâtivement esquissées.

Joyce avait développé une préférence particulière pour la carte 2472-B, une immense projection à l'Échelle 1 :100 000 du littoral de la Basse-Côte-Nord avec, en plein milieu, le minuscule village de Tête-à-la-Baleine. Elle avait si souvent déroulé cette carte que ses rebords avaient pris une couleur de parchemin. Examiné à contre-jour, le bleu de la mer révélait un archipel compliqué de doigts gras, parsemés de courants, de cotes de profondeurs, de bouées, d'amers, de phares et de chenaux.

L'objet de prédilection qu'elle consulte pour échapper à son quotidien et pour répondre à son besoin d'exploration et d'aventures n'est nul autre que la carte de la Basse-Côte-Nord. Sa description du contenu de la carte est ensuite faite ainsi :

La géologie locale se caractérisait en effet par un nombre étonnant d'îles, d'îlots et d'archipels, sans compter les écueils, cayes, islets, récifs, presqu'îles, mirages, épaves, bouées et innombrables cailloux qui, à marée basse, émergent par intermittence.

Si les îles abondaient sur les cartes marines de la région, on notait en revanche une flagrante absence de route. (...) La 138 arrêtait à Havre-Saint-Pierre et renaissait brièvement à Pointe aux Morts. L'intervalle entre ces deux points – 350 milles nautiques parsemés des hauts-fonds que l'on sait – était desservi par bateau et par avion.

L'énumération de caractéristiques propres à l'endroit sont nombreux, mais ils ne donnent concrètement pas d'information pertinente pour que le lecteur se fasse une image précise du lieu, toute cette vaste gamme de détails est même confondante et n'évoque pas nécessairement de traits spécifiques à la carte plus traditionnelle que le lecteur pourrait connaître pour en faire la construction mentale. L'absence de route participe d'autant plus à l'aspect curieux que la carte de ce village peut imprimer dans l'esprit du lecteur. Ce gommage de la carte rappelle d'ailleurs le trait particulier du fameux compas Nikolski : les cartes sont brouillées tout comme le compas ne pointe plus vers le Nord. En ce sens, bien que les cartes soient le lieu des fantasmes d'exploration des personnages, c'est surtout le compas qui sert d'aimant entre les personnages, voire même la ville de Nikolski plus particulièrement puisque Jonas Doucet, le réel lien tangible entre Noah, Joyce et le libraire, y a élu domicile. C'est la pierre angulaire du récit, et même cet espace est curieux, très peu conventionnel. La petite bourgade est, en fin de compte, plutôt sans histoire. Ainsi, l'importance de ce lieu dans la narration rend la formation mentale d'une cartographie romanesque d'autant plus complexe et disséminée puisque les personnages principaux la mentionneront au passage, mais ils n'iront jamais physiquement à Nikolski.

Tandis que l'opération de cartographie tente de se concrétiser au fil de la lecture, le livre sans visage entre en jeu, notamment la carte des Caraïbes qui s'y trouve et qui fascine Noah. Ainsi se superposent mentalement ces archipels avec ceux de la Basse-Côte-Nord pour former un formidable brouillage de l'espace où les continents finissent par se confondre ou s'enchevêtrer. En fait, nous retenons d'emblée que l'impression faite par les cartes sur les personnages, ce qu'elles leur permet de rêver, l'emporte sur le contenu et sur l'exactitude de l'image rapportée. Ce qu'elles *représentent* au sens figuré pour eux a davantage d'impact que ce qu'elles représentent noir sur blanc.

Alors que la carte travaille l'imaginaire des personnages dans ce premier roman, dans *Tarmac* elle adhère à l'aspect mystérieux et au renversement constant des villes visitées ou habitées. Les cartes consultées par Hope se révèlent bien souvent inutiles ou déphasées. Marie-Hélène Voyer en fait le constat :

Dans *Tarmac*, la destitution ludique de la notion de frontière trouve son équivalent dans le constat répété de la vacuité des cartes géographiques. En effet, dans ce roman, la carte s'avère toujours lacunaire et inapte à traduire la vitesse du monde, à suivre le rythme effréné des redéfinitions du territoire et des réaménagements urbains. (...) Dans ce roman, la porosité des frontières et les incessantes reconfigurations de l'espace rendent inopérante la carte géographique ; aucune représentation stable du monde ne fait autorité, la carte s'épuise dans sa perpétuelle inadéquation avec le territoire.⁹⁶

Comme nous l'avons déjà souligné, les lieux dans *Tarmac* changent constamment et plusieurs événements transposent l'inversion des villes de Rivière-du-Loup et de Tokyo. À plus forte raison, les outils géographiques sont complètement inutiles dans cet univers où des immeubles disparaissent durant la nuit et où un stade de baseball brûle en Amérique du Nord alors qu'un terrain flambant neuf pousse en Asie, avec une odeur de brûlé. Le monde semble vouloir empêcher Hope d'atteindre son but, tout en faisant toujours le pont entre elle et Mickey. La cartographie est forcément difficile à tracer et ces mouvements incessants et délibérés du territoire renforcent l'impression de perte de contrôle et de dépaysement, même dans son pays natif.

Toutefois, bien que tous ces obstacles se présentent sur le chemin de Hope, celle-ci ne semble pas outre mesure étonnée ou déconcertée. Elle poursuit sa quête, aidée par Merriam. Au

⁹⁶ Marie-Hélène Voyer, *Terrains vagues*, op. cit., p. 77

contraire, le roman prend des airs de récit d'aventures. Tout comme la carte dans *Nikolski* rappelle l'idée de chasse aux trésors, comme un enfant joue avec des cartes du monde sans en saisir pleinement les illustrations, les personnages dans *Tarmac* explorent l'espace sans ces outils - inutiles dans cet univers - et de manière intuitive. Le même principe de chasse aux trésors s'amorce ainsi et le jeu se déploie d'autant plus avec les événements inexplicables qui surviennent, comme Kamajji qui, lorsque Hope le rencontre enfin et lui donne les informations tant espérées, disparaît mystérieusement. La représentation floue de l'espace rend également les distances fluctuantes dans le récit. Comme Merriam le mentionne, alors que Hope fait la remarque que tout devait paraître plus éloigné avant l'invention de l'automobile, « - Oui, bien sûr. Mais c'est aussi plus compliqué que ça. De nos jours, tout le monde se déplace grosso modo à la même vitesse. À l'époque, ça variait beaucoup - et, par conséquent, la distance *perçue* variait beaucoup. » (*T* : 222). L'usage de nombreuses ellipses lors des déplacements de Hope, qui souvent sont inutiles puisque la rue ou l'immeuble recherchés ont disparu, mais également les nombreux allers-retours de Mickey entre Rivière-du-Loup et Montréal, participe à l'élaboration problématique d'une cartographie romanesque. Ces blancs, quoique nécessaires, ne sont pas sans rappeler « les vides constitutifs de la carte du roman, les blancs séparant les différents lieux du récits, le caractère discontinu ou inachevé de l'espace figuré »⁹⁷, alors que les brouillages constants renforcent l'idée de la désorientation que vivent les personnages.

Qui plus est, la dichotomie suscitée par la mise en parallèle de Rivière-du-Loup et de Tokyo vient à questionner l'imaginaire de la ville. Marc Augé, dans sa réflexion sur les non-lieux, observe la ville, encore aujourd'hui en transformation constante, sous cet angle de ce système d'images qu'elle éveille :

La ville est plus que jamais le lieu de cet espoir et de cette attente. Il n'y a plus qu'elle sur cette planète dont les hommes ont fait le tour. Ses formes nouvelles, par leur démesure même, dont nous pouvons déplorer ou admirer ce qui nous apparaît tour à tour comme de l'inhumanité ou de la grandeur, évoquent le double horizon de notre avenir : l'utopie d'un monde unifié et le rêve de l'univers à explorer⁹⁸

Dans cette optique, il est intéressant de faire le pont avec la recherche de Hope quant à son avenir fragilisé par l'absence de rêve apocalyptique. La ville de Tokyo offre tous les possibles, c'est un

⁹⁷ Rachel Bouvet, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque » in Rachel Bouvet, *op. cit.*, p. 103

⁹⁸ Marc Augé, « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », *Communication*, n° 87, 2010, p. 177

terrain à explorer pour elle, où des aventures n'attendent qu'à être entreprises. Le fait que l'espace soit sans cesse reconfiguré nous laisse entrevoir comment le monde apparaît incertain pour la protagoniste, notamment durant un moment charnière de sa construction identitaire. Les flous géographiques engendrés par les mélanges entre Rivière-du-Loup et Tokyo qui viennent finalement à se résoudre quand Mickey part rejoindre Hope, sont un témoin indubitable de ce désir d'unification du monde dont fait mention Marc Augé. Ce dernier soulève également l'idée que la ville représente un résumé du monde, dont le « tissu urbain étrangement bariolé et déchiré »⁹⁹ nous renvoie l'image des frontières non plus physiques mais sociales. En ce sens, « [l]a villemonde relativise ou dément par sa seule existence les illusions du mondeville »¹⁰⁰. L'omniprésence des médias rapportant diverses catastrophes, à petite ou grande échelle à travers le monde dans le récit révèle la vision instable que se font les personnages sur leur avenir. Ainsi, la cartographie changeante des villes pourrait donner cette impression de représenter le miroir des illusions entourant le monde en général perçu par Hope et Mickey.

Alors que c'est l'opposition entre local et global qui entretient les flous géographiques dans *Tarmac*, les déplacements irréguliers des personnages de *Six degrés de liberté* offrent quant à eux une exploration inusitée de l'espace. En effet, la carte du roman s'échaffaude à partir d'énumérations des pays visités par Lisa, ou plus exactement par le *conteneur* de Lisa. Par exemple, Mahesh, un des employés de la GRC tentant d'intercepter Papa Zoulou, analyse le voyage du conteneur en consultant 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 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* : 269)

Les pays et les villes sont énumérées comme une liste qui s'étend de manière tentaculaire à travers le monde. Il devient alors difficile d'élaborer une cartographie mentale du voyage de Lisa, cela semble même vain puisqu'elle ne voit rien de ces endroits. Ce sont des lieux interchangeables, mentionnés de manière générique et avec nonchalance. D'ailleurs, l'utilisation du conteneur pour

⁹⁹ *Ibid.*, p. 173

¹⁰⁰ *Idem.*

arriver à leurs fins relève du génie selon Jay, qui déteste activement la géographie, car « un conteneur équipé pour traverser les murs ... C'est mieux qu'une route. Mieux qu'un passeport. Avec ça, la géographie n'existe plus » (*SDL* : 362). En effet, la cartographie conventionnelle ne tient plus réellement la route dans ce contexte, les frontières tombent et le trajet trace des motifs répétitifs, sans but autre que celui d'échapper aux autorités et de passer inaperçu. Il en résulte des allers-retours, des crochets très rapides, et des espaces complètement intouchés.

Bien que les employés de la GRC consultent une mappe virtuelle pour tenter de retracer Lisa, les personnages principaux n'utilisent pas de carte à proprement parler. Cette absence est d'ailleurs remarquée au moment où Lisa consulte son ordinateur pour prendre connaissance de l'emplacement de Papa Zoulou alors qu'elle y séjourne encore : « Lisa bondit sur ses pieds et s'assied à la table à cartes. Elle continue de l'appeler comme ça même s'il ne s'agit pas à proprement parler d'une table à cartes. D'ailleurs, il n'y a pas une seule carte géographique à bord : elles sont conçues pour naviguer en territoire réel » (*SDL* : 333). Toute expression de l'espace et du parcours est inutile, les séparations entre pays n'existent plus et tout est confondu en un seul espace. Les énumérations de villes et de pays accentuent cette idée de vacuité du territoire et de la futilité des frontières.

Au niveau de la perception de l'espace et des distances, le concept de triangulation est mentionné par Jay dans le contexte de son travail. Cette technique lui a été apprise par son 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 [...]. La triangulation était bien davantage qu'un jeu d'optique et de mathématique [...] mais Jay soupçonnait que la leçon de son grand-père avait une portée métaphorique. (*SDL* : 68-69)

Cette technique de géométrie, qui consiste à « déterminer sa position dans l'espace en mesurant l'angle entre deux objets connus » (*SDL* : 69), renvoie au concept d'analyse de la carte et de l'espace. Jay, qui a en aversion la géographie, parvient tout de même à retracer Lisa et Éric, sans l'aide d'outils numériques tel que le GPS. Qui plus est, elle parvient à retrouver son propre chemin une fois les deux *inconnues* résolues et localisées. C'est en fonction de sa triangulation des positions de Lisa et d'Éric que Jay forme son propre point de départ.

3.4 Le volume

La dernière dimension spatiale à analyser pour finaliser l'étude heuristique de l'œuvre de Dickner concerne le volume, ou la manière dont l'espace est habité par les personnages. En ce sens, selon Rachel Bouvet, « [i]l s'agirait (...) de relier littérature, géographie et architecture afin de se demander si le roman peut lui aussi être considéré sous l'angle du bâtir, du faire habiter »¹⁰¹ et puisque le roman offre plusieurs « manières d'habiter », cet angle pourrait jeter la lumière sur le « rapport de l'être au monde »¹⁰².

L'espace habité, dans ces romans, est une sorte d'extension de l'être des personnages. Bien souvent, ces habitations ont une importance plus forte sur le cours du récit que les lieux d'exploration en soi. Les trois protagonistes de *Nikolski* ont un rapport particulier avec les lieux qu'ils occupent. D'abord, Noah vit au départ dans un camping-car habité, ou hanté, par les fantômes de ses ancêtres chipeweyans. Le véhicule, déjà exigü, n'est pas seulement la demeure de Noah et de sa mère, mais de plusieurs Indiens dont le nom est inconnu, mais dont l'histoire pèse sur le jeune homme. L'espace est plein à craquer et il n'est pas surprenant que Noah, à son arrivée dans sa chambre en colocation à Montréal, ne sache que faire de toute cette surface libre et à conquérir. Le rapport à l'espace pour Noah est très conflictuel : d'une part, il désire élire domicile, mais d'autre part les grandes superficies tendent à le mettre mal à l'aise. Joyce a le même genre de comportement, elle jonche son appartement entier de rebus d'ordinateurs et, parce qu'incapable de laisser complètement derrière elle son identité de la Basse-Côte-Nord, de retailles de poissons. Quoique moins problématique, sa manière d'habiter son espace est légèrement excessive et d'une hygiène douteuse. Joyce, parfaitement accaparée par ses ambitions criminelles, ne prend même pas la peine de meubler son logis et l'accumulation excessive de matériel informatique glané dans les poubelles rend l'action d'*habiter* problématique. Elle ne semble qu'être de passage, elle ne s'approprie pas du tout cet endroit.

Difficile de passer sous silence l'espace que représente la bouquinerie dans le récit. Une librairie anonyme, qui pourrait se retrouver dans n'importe quelle ville et dont chaque centimètre cube semble être habité par des ouvrages de tous types. Ce sont les livres eux-mêmes qui *habitent*

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 104

¹⁰² *Idem.*

cet espace, comme s'ils étaient dotés d'une volonté propre, ou comme si l'immeuble possédait sa propre conscience. Le libraire ne fait qu'exister dans cet endroit, qui semble cacher des secrets à ses occupants. La description de la librairie n'est faite que grâce à une image évoquant l'entassement de livres abandonnés qui n'obéissent pas à un système de classement très clair. C'est un espace habité, mais pas par l'humain.

Dans *Tarmac*, les habitations prennent également part à cette réflexion particulière de la manière d'habiter l'espace. Le bungalow en est un exemple assez probant puisque la maison des parents de Mickey occupe une place marquante dans la vie des deux adolescents, plus particulièrement le sous-sol. La construction en soi récolte quelques commentaires de la part de Hope : « [e]lle étudia notre sous-sol du regard avant de déclarer que le bungalow nord-américain possédait, à bien y songer, certaines caractéristiques du bunker. Il s'agissait de l'une des seules habitations modernes dont 50% de l'espace habitable se situait sous la surface du sol » (*T*:43). L'espace de choix des deux protagonistes fait penser, bien sûr, à un abris contre les catastrophes. Leur manière d'habiter cet espace, ou plus particulièrement de le réfléchir, est parfaitement en phase avec leur manière d'habiter le monde en soi. Hope et Mickey sont ensevelis des mauvaises nouvelles provenant de partout dans le monde, leur réflexe est donc de s'abriter.

Au reste, lors de son périple à Tokyo, Hope rencontre Merriam, qui l'amène au Jaffa, qui est, selon ses explications,

situé en plein centre de la mer des Sargasses : une gyre bordée de trois stations de métro, huit hôtels et un des campus de l'université de Tokyo. Tout autour, le quartier grouillait d'une clientèle d'étudiants, de congressistes et de touristes nord-américains dont le Jaffa ne profitait pourtant pas. (...) [L]es recettes étaient chroniquement minces et les profits inexistantes. Pour tout dire, l'endroit fonctionnait à perte un mois sur deux, et le patron semblait totalement indifférent à la situation. (*T*: 190-191)

L'établissement, donc, comporte seulement Merriam comme employée et même elle n'a jamais aperçu le propriétaire. Les seuls clients sont des étudiants en anthropologie qui « sirotaient la même bière pendant des heures en révisant leurs notes de cours » (*T*:190). L'espace semble donc très peu habité, laissé à lui-même par le patron qui s'en remet entièrement à son unique employée. L'idée confère encore une fois une aura quelque peu curieuse à l'endroit. Mais le Jaffa recèle une autre surprise, car sur son toit se dresse une authentique maison japonaise : « tatamis, murs coulissants en papier de riz, armoires camouflées dans les cloisons – un véritable musée d'architecture

traditionnelle japonaise » (*T*:174). Il s'agirait de la maison d'enfance du patron démontée par une équipe d'archéologues dans les années 1950 pour la relocaliser à cet endroit farfelu et où vivent les employés du bar. Ainsi, l'impression d'anachronisme vécue par Hope lorsqu'elle sort de ladite maison et est catapultée en pleine vision « futuriste », donne à réflexion sur la manière dont est occupé l'espace urbain dans ce contexte. La maison offre un havre de paix et un confort aux personnages, alors que la ville autour d'eux, qui est sans cesse en mouvement, les étourdit. La superposition du traditionnel et de la grande banalité du bar miteux résulte en un volume hétérogène où la perte de la culture plus classique met en relief la tristesse du lieu moderne. Notons également la comparaison entre le Jaffa et la mer des Sargasses, une espèce de point pratiquement immobile au milieu de très grands et forts courants d'eau. L'immeuble, au final, offre aux deux jeunes femmes une espèce de répit. La maison figée dans le temps sur son toit leur permet, dirait-on, de demeurer également figées dans l'espace, alors que tout autour bouge sans cesse. À défaut de repères pour explorer la ville, le Jaffa demeure une sorte de bouée pour elles, en plus de leur servir de quartier général pour élaborer leurs recherches en quête des mystérieux et insaisissables locaux de Mekkido. En bref, les habitations décrites et habitées par les personnages leur servent surtout d'abris alors que le monde autour d'eux semble être sur le point de vouloir s'écrouler.

Pour ce qui est de *Six degrés de liberté*, nul n'est besoin d'extrapoler sur le « sanctuaire » de Éric, où l'adolescent passe le plus clair de son temps. En fait, où qu'aïlle celui-ci, il y érigera sa forteresse où il vaquera à ses occupations, pieds nus. Toutefois, le récit débute sur la description critique du quartier de maisons mobiles (*SDL* : 16-17):

Passé le stationnement, on découvre des rues au tracé vaguement anarchique. Les maisons les plus anciennes ont été remorquées là en guise de camps de chasse, lorsque la forêt s'étendait encore dans toutes les directions. (...) Mais 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. Le Domaine n'a pas pour autant perdu son caractère transitoire, sa démoralisante fragilité.

La nature provisoire de l'endroit n'est plus en adéquation avec ses habitants, mais il garde cette impression. Quoiqu'il en soit, le père de Lisa a décidé d'y résider en achetant les vieilles maisons pour les rénover et les revendre. Donc en plus de l'aspect transitoire du quartier, le mode de vie de Lisa l'est également puisqu'elle doit habiter les lieux le temps des travaux, puis quitter vers la prochaine. Cela l'amène à occuper les maisons d'une manière spécifique à son impression de

précarité. Elle ne s'approprie jamais réellement chacun des espaces. D'ailleurs, une scène est particulièrement intéressante à ce propos. Lisa trouve, lors de travaux de rénovation avec son père, une pièce cachée (*SDL* : 50-51):

Elle s'avance dans le passage secret en serrant dans son poing la rallonge électrique. Pour s'encourager, elle imagine des Monet oubliés et des bustes d'Anubis.

Aussitôt passé le coin, Lisa aboutit dans une chambre – à peine un élargissement, à vrai dire – dans laquelle on a aménagé une espèce de repaire. Sur le plancher reposent un cendrier à moitié plein une bouteille de Barbancourt, une pile de magazines *Life*, une lampe de poche militaire et un coussin pourpre à pompons dorés que des générations de mites opiniâtres ont bouffé.

[...]

La personne qui fréquentait cet endroit a interrompu sa lecture en plein milieu d'un article intitulé « Six Degrees of Freedom ».

Après cette découverte, Lisa dissimule la présence de cette pièce secrète à son père et celui-ci en bouche l'entrée avec un panneau de gypse. Le choix conscient de Lisa de condamner la pièce révèle un certain désir d'appropriation, non pas pour elle, mais pour la personne qui jadis s'échappait dans cet endroit secret. Désormais, ce cagibi serait un espace vide perdu dans la maison, que plus personne ne verra et ne pourra utiliser. D'ailleurs, la mention du titre du roman attire notre attention sur cet événement singulier qui, au premier regard, semble assez banal. Il est toutefois révélateur du caractère de Lisa quant aux espaces, elle choisit consciemment que plus personne n'utilisera cette cachette, mais quelques années plus tard, elle s'en construira une de ses propres mains.

Lisa ne souffre pas que du mode de vie de son père, mais également de celui de sa mère. Cette dernière l'entraîne de force dans des virées inutiles et trop récurrentes au IKEA. Selon la narration, « Josée Savoie a cessé de s'orienter dans le IKEA après sa rupture avec Robert. Elle ne craint plus de se perdre : elle *souhaite* se perdre. S'égarer constitue un acte mystique. Ne plus s'orienter, c'est ne plus désirer » (*SDL* : 148). Ainsi, sa manière d'occuper son esprit et son espace est d'acheter à la chaîne des meubles casses-têtes pour en remplir son domicile. L'image, quoique excessive, illustre d'une certaine façon la surconsommation et la recherche constante de dopamine pour échapper à un vide plus profond. Rachel Bouvet aborde d'ailleurs cette idée en stipulant que certains romans mettent en scène « des espaces que l'on habite le temps que dure la lecture et qui

nous obligent à remettre en question la manière dont nous habitons la terre »¹⁰³. Lisa n'adhère pas à ce mode de vie, mais elle n'apprécie pas non plus le comportement de son père, même s'il est le maître du réinvestissement et de la réparation plutôt que de l'achat. Elle décide d'habiter, pour un temps du moins, le conteneur tout équipé qu'elle s'appropriera complètement. C'est d'ailleurs le seul espace qu'elle se donnera la peine d'habiter pleinement. Même s'il est lui aussi transitoire, il est porteur de sa libération et de sa déportation au Danemark.

Enfin, le volume à habiter comme le définit Rachel Bouvet possède une valeur figurative au sens où l'*ouvrage* est à habiter.

Le désir de construire et d'habiter une cabane surgit pendant l'enfance, en même temps que se développe la faculté de s'immerger entièrement dans les volumes faits de papier. Si le premier a tendance à disparaître à l'âge adulte, en revanche, les romans peuvent devenir de véritables demeures imaginaires dont on se plaît à revisiter les coins et les recoins [...] ¹⁰⁴

Nicolas Dickner vient interpellé ce désir enfantin et joueur bien enfoui en nous proposant des romans où les chasses aux trésors et les récits d'aventures sont camouflés. Ainsi, nous habitons complètement le récit qu'il nous offre le temps de notre lecture.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 105

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 106

CONCLUSION

« Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie les points et qui entrecroise son écheveau »¹⁰⁵, affirme Michel Foucault. En tout cas, l'inquiétude d'aujourd'hui semble concerner fondamentalement l'espace, sans doute beaucoup plus que le temps ; le temps n'apparaît probablement que comme l'un des jeux de distribution possibles entre les éléments qui se répartissent dans l'espace. Or, malgré toutes les techniques qui l'investissent, malgré tout le réseau de savoir qui permet de le déterminer, ou de le formaliser, l'espace contemporain n'est peut-être pas encore entièrement désacralisé (à la différence sans doute du temps qui, lui, a été désacralisé au XIX^e siècle). Parce que l'espace dans l'œuvre romanesque dicknérienne s'articule de manières particulières avec ses flous géographiques, ses déplacements inusités, ses tensions entre nomadisme et sédentarité, nous pouvons soulever le fait que l'auteur questionne un rapport à l'espace hautement problématique. Ce malaise, quoique véhiculé grâce à une mise à mal ironique et parfois détournée du topos du voyage, entretient tout de même l'idée d'un malaise identitaire profond. Dickner s'amuse à contourner l'image aujourd'hui considérée comme surfaite du récit de voyage et par le fait même interroge l'idée même de territoire à cette ère numérique et surconnectée. De fait, ce malaise semble être mis en relief par la crise identitaire vécue par les personnages et tous deux sont intrinsèquement reliés dans les trois récits étudiés.

Nikolski expose, pour faire écho aux termes utilisés par Michel Foucault, un réseau de points reliés entre eux, qui s'entrecroisent, mais ne se *croisent* jamais tout à fait. Même rapprochés physiquement, les trois protagonistes ne connaîtront jamais ce qui les relie, leurs rencontres sont vaines, notamment pour nous lecteurs, impuissants devant les faits. La vacuité derrière la fonction polyphonique du roman et des objets qui devraient faire office de lieux communs met l'accent sur ce malaise ressenti par les personnages, sur cet aspect stérile, creux des relations interpersonnelles. Ce vide est visiblement garant de leur crise identitaire, tout comme leur propre rapport au lieu l'est

¹⁰⁵ Michel Foucault, « Des espaces autres », *op. cit.*, p. 12

également. Ce rapport, quoique problématique, finit toutefois par débloquent certains aspects de leurs vies respectives. Au fil des pages, il devient apparent que le déplacement est forcément un point de départ à des réflexions ou du moins, à un certain apprentissage sur leurs désirs et leurs non-désirs.

Dans *Tarmac*, l'idée de rite de passage sur fond d'apocalypse est éclairante sur l'impression vécue par les personnages de Hope et de Mickey. Ils sont profondément confus devant l'avenir, qui leur semble dangereux, et, encore une fois, d'une vacuité inéluctable. Leurs préoccupations, qui prennent toute la place, résonnent également avec les flous géographiques et les nombreux vides dans l'espace présenté. Ces problématiques de l'espace sont essentiellement un miroir de la fragilité du lien qui les unit, du refus d'accepter que leur relation pointe nécessairement vers un amour au crépuscule de leur vie adolescente. Ainsi, cet état des faits se résoud, tout comme leurs lieux se réunissent, à la fin quand Mickey prend enfin conscience de ce qu'il doit faire : rejoindre Hope. Les flous entre Rivière-du-Loup et Tokyo, présents depuis la séparation des deux personnages, se résorberont tout comme semblent arriver à leur apogée leurs questionnements inhérents à l'entrée dans la vie adulte.

Les problématiques de l'espace, dans *Six degrés de liberté*, sont quelque peu déplacés par rapport aux précédents romans. La mise à mal du voyage est particulièrement exacerbée par le déplacement de Lisa à bord d'un conteneur et par la grande porosité des frontières. La linéarité soulève également des difficultés, notamment parce qu'on passe d'un personnage à un autre et que le rythme dans la narration s'accélère à mesure que le voyage de Lisa avance. Lisa elle-même ne suit pas un trajet linéaire, les frontières étant alors trouées de toutes parts par ce déplacement hors du commun. Bien que la reconstruction identitaire soit plus diffuse, il n'en demeure pas moins que la résolution ultime de la trame narrative se déploie lorsque Éric et Lisa sont enfin réunis, quand cette dernière atteint enfin le but de son voyage : accoster en Suède, mais surtout, se retrouver dans le salon de Éric, finalement.

Bien que nous ayons démontré le lien indéniable entre l'œuvre dicknérienne et le récit de voyage, quoique ce lien soit définitivement compromis, il apparaît encore difficile de percer véritablement les profondeurs de l'entreprise d'écriture de Nicolas Dickner. En creusant, force est d'admettre que des sous-couches nous apparaissent graduellement et que ses romans offrent une

richesse d'analyse que des futures recherches gagneraient à exploiter. Alors que des ponts ont été tracés entre les thèmes du déplacement et de l'identité, l'impression d'avoir simplement égratigné la surface demeure. Mais ce qui saute aux yeux, impérativement, c'est le plaisir de lire, seulement en surface, ou bien en déployant des processus d'analyse plus complexes. Le plaisir de lire Dickner, de toutes les manières possibles, reste bien ancré et fort.

Il nous apparaît maintenant évident que les personnages des trois romans vivent une sorte de crise identitaire en lien avec leur état transitoire entre l'adolescence et l'âge adulte. Leur rapport conflictuel avec leur héritage familial est également un point d'importance puisqu'il fait directement écho à leurs choix et à leurs désirs de reconstruction identitaire. Sans doute est-il pertinent de tracer la relation entre le rite de passage et le déplacement des personnages, puisqu'il est évident que leurs pérégrinations forment leur identité, les appuie dans leur reconstruction et affirme leur passage respectif à un nouveau Soi, quel qu'il soit. Bien qu'à priori, le voyage lui-même ne soit pas d'une importance capitale chez Dickner comme dans le récit de voyage classique, en creusant davantage la sémiotique autour de certaines scènes clefs dans les trois romans, nous avons pu mettre en lumière comment le lieu, le non-lieu, la frontière, l'opposition entre sédentarité et nomadisme, la cartographie aux frontières floues et la problématique autour de l'espace *habité* se déploient pour former une image en miroir avec la quête identitaire des personnages. Les détournements effectués dans l'écriture, l'ironie et le ludisme sont au final autant de mécanismes permettant de subvertir le rapport au lieu, mais sont également tributaires d'un mal de vivre et d'une marginalisation dont la réflexion mène à des soucis d'enjeux plus globaux, notamment entourant l'environnement, la globalisation, la surconsommation et le rapport de l'individu au monde. En explorant et en évoluant dans un monde où l'espace semble problématique, les personnages questionnent, à leur façon, leur propre place dans ce monde.

À la lumière des réflexions avancées ici, d'autres questionnements ont surgi. Nous n'avons pu creuser certains thèmes dont l'importance semble néanmoins prendre une place considérable dans l'œuvre dicknérienne. Les relations des personnages dans les romans à l'étude ont été effleurées seulement, mais elles renvoient nécessairement à cette idée de marginalisation et de malaise envers l'existence. La communication est difficile pour les personnages, que ce soit entre eux ou avec eux-mêmes. On les retrouve isolés, mal compris, incapables d'exprimer leurs ressentis. Les limites du langage face aux complexités de l'identité et de l'expérience humaine pourraient

consister en une réflexion dont la recherche pourrait soulever des liens intéressants entre les ouvrages de Nicolas Dickner et le domaine linguistique. Dickner montre souvent comment les mots échouent et comment d'autres modes de communication sont alors utilisés pour tenter de pallier cette difficulté paradoxale du langage. Les objets finissent notamment par servir de vecteur de communication, comme la boussole et le livre dans *Nikolski*, la carte géographique, les reliques amassées par Hope dans *Tarmac* et l'ultime envoi postal de cette dernière à Mickey, ou encore le conteneur et les objets technologiques utilisés par Éric, Lisa, Joyce et la GRC dans *Six degrés de liberté*. Le silence est également un point important, utilisé non seulement comme méthode de protection, mais il devient un *lieu* de fuite pour les protagonistes devant leur incapacité à exprimer efficacement leurs pensées. La distance géographique forme aussi une barrière à la communication qui finit invariablement par nuire aux relations des personnages, dans chacun des ouvrages. Nous devons aussi mentionner la place que prend la technologie dans la vie des personnages et comment elle souligne cette illusion de connexion et la superficialité des échanges dans un monde essentiellement numérique. Bref, la communication, ou plutôt ses failles, est un élément phare dans les romans que nous avons eu la chance d'étudier. Cette problématique semble un des moyens utilisés pour illustrer la tension identitaire et l'incapacité des personnages à former des connexions entre eux ou même avec eux-mêmes, mettant ainsi en relief les thèmes abordés ci-haut de l'isolement, de l'errance et de la quête de soi, voire la quête de sens.

Au final, les déplacements, laborieux, inefficaces parfois, non linéaires, sans but réel ou dont le dessein semble futile, jouent un rôle important dans les ouvrages de Nicolas Dickner, tout comme ses personnages sont marginaux, hors du commun, stoïques et désabusés. Les nombreux croisements entre ces topoï et la manière dont ils se déploient conjointement, en prenant ancrage dans une sémantique particulière propre à ce dialogue entre littérature et géographie, dénotent leur nature intimement reliée. Ces romans, tout en plaçant le lecteur devant une impression d'inéluctable vacuité, ne nous empêchent pas moins d'en apprécier la profondeur intellectuelle et ludique. Chasse aux trésors, ironie de la fin du monde, enquête d'une criminelle du commerce maritime, autant de thèmes hors du commun qui nous permettent de sourire, tout en profitant d'une évasion littéraire au cœur de l'imaginaire dicknérien.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus principal

Dickner, Nicolas, *Nikolski*, Québec, Éditions Alto, 2007 [2005], 308 p.

Dickner, Nicolas, *Tarmac*, Québec, Éditions Alto, 2009, 271 p.

Dickner, Nicolas, *Six degrés de liberté*, Québec, Éditions Alto, 2016, 337 p.

2. Corpus critique

2.1 Autour du corpus principal

Boisclair, Isabelle (2008). « Trois poissons dans l'eau : les (non-)relations familiales dans *Nikolski* de Nicolas Dickner », dans Murielle Lucie Clément et Sabine van Wesemael (dir.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles : la figure du père*, Paris, L'Harmattan, p. 277-285

Gagnon, Evelyne, « Chroniques d'une apocalypse ordinaire. L'Amérique mélancolique de Nicolas Dickner ou comment survivre avec les rognures de la civilisation », *Temps Zéro*, n°10, 2015, 20 p.

LaRoche, Rachel, « 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 », mémoire de maîtrise, Université de Montréal, Département des littératures de langue française, 2020, 120 p.

Roy-Paradis, Émy, « Filiation, enquête et mémoire dans *Nikolski* de Nicolas Dickner, *Forêts* de Wajdi Mouawad et *Congorama* de Philippe Falardeau », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, département d'études littéraires, 2021, 142 p.

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

Voyer, Marie-Hélène, *Terrains vagues. Poétique de l'espace incertain dans le roman français et québécois contemporain*, Montréal, Éditions Nota Bene, 2019, 435 p.

2.2 Sur l'écriture de voyage

Bouvier, Nicolas, *L'usage du monde*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 2014, 384 p.

Chesneaux, Jean, *L'art du voyage*, Montréal, Bayard Éditions, 1999, 286 p.

Cléro, Jean-Pierre, « Le voyage entre métaphore et concept » dans *Scénographie du récit de voyage et imaginaire viatique (XVIe-XVIIIe siècles)*, Paris, Hermann, 2018, p. 97 – 118

Côté, Jean-François, « Littérature des frontières et frontières de la littérature : de quelques dépassements qui sont aussi des retours », *Recherches sociographiques*, vol. 44, n° 3, 2003, p. 499 – 523

Grégoire Holtz, Vincent Masse, « Étudier les récits de voyage, bilan, questionnements, enjeux », *Arborescences*, n°2, 2012, 30 p.

Miraglia, Anne Marie, « Le récit de voyage en quête de l'Amérique », *Dalhousie French Studies*, vol. 23, 1992, p. 29 – 34

Morency, Jean, « L'errance dans le roman québécois », *Québec français*, n° 97, 1995, p. 81- 84

Nepveu, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, 256 p.

Pinson, Guillaume, Prévost, Maxime, *Jules Verne et la culture médiatique – de la presse du XIXe siècle au steampunk*, Presses de l'Université de Laval, 2019, 264 p.

Urbain, Jean-Didier, *L'envie du monde*, Paris, Éditions Bréal, 2011, 294 p.

2.3 Sur l'espace et sa représentation dans la littérature

Augé, Marc « Retour sur les non-lieux. Les transformations du paysage urbain », *Communication*, n° 87, 2010, p. 171- 177

Bédard, Mario, « La géographie culturelle québécoise. Rôle et objet depuis la Révolution tranquille », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 51, n° 143, 2007, p. 219 – 242

Bélanger, Marcel, « De la géographie comme culture à la géographie des cultures », *Cahiers de géographie du Québec*, vol. 21 n° 53-54, p. 117 – 121

Bouvet, Rachel, « Pour une approche géopoétique de l'espace romanesque » dans *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2018, p. 87 - 106

Corbin, Alain, « L'homme dans le paysage », dans *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 139 – 151

Collot, Michel, « Le tournant spatial » dans *Littérature et géographie*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 29 - 44

Foucault, Michel, « Des espaces autres », *Empan*, n° 54, 2004, p. 12 à 19

Perec, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions du Seuil, 1974 [2022], 143 p.

Wright, John K., « Terrae incognitea : the place of imagination in geography » dans *Annals of the association of American geographers*, Ohio, American Geographical Society, vol. XXXVII, 1947, 16 p.

Wunenburger, Jean-Jacques, « Surface et profondeur du paysage. L'imagination géopoïétique » dans *Littérature et géographie*, Québec, Presse de l'Université du Québec, 2018, p. 65 - 85

2.4 Sur la quête identitaire

Cloutier, Richard, Drapeau, Sylvie, Denault, Anne-Sophie, Cellard, Caroline, « La recherche d'identité » dans *Psychologie de l'adolescence, 5^e édition*. Montréal, Chenelière Éducation, 2022, p. 114 - 134

Jeffrey, Denis, Roberge, Martine, *Rites et Identités*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2017, 268 p.

Letendre, Daniel, « Faire entendre sa voix. L'adolescent en crise et le roman québécois récent », *Tangence*, n°98, 2012, p. 101 - 121

Thorpe, Christopher, Yull, Chris (dir), *La sociologie, les grands concepts expliqués*, Londres, DK Penguin Random House, 2015, 352 p.

2.5 Sur le rapport à l'autre

Rajotte, Pierre, Caroux, Jacques, « Le soi chez les autres : comment se transformer sans se perdre », *@analyses*, vol. 6, n°1, 2011, p. 240, 29 f.

Rajotte, Pierre, « Figure de l'inversion et altérité dans les récits des écrivains voyageurs québécois », *Loxias*, 2018, 25 p.

2.4 Sur la culture québécoise et la contre-culture

Larose, Karim, Rondeau, Frédéric, *La contre-culture au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2016, 530 p.

Proulx, Serge, Vallières, Pierre (dir) « Générations politiques, contre-cultures et nouveaux projets sociaux » dans *Changer de société*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, 298 p.

2.5 Autres ouvrages théoriques

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1968, 220 p.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 496 p.

2.5 Définitions

« Clôture » dans Dictionnaire Larousse, en ligne, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cl%C3%B4ture/16667>, consulté le 5 août 2024

« Frontière », dans *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales*, en ligne, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/fronti%C3%A8re>, consulté le 8 août 2024