

# LE VOYAGE COMME PRÉTEXTE. L'ÉCRITURE VIATIQUE<sup>1</sup> DANS *UN ALLER SIMPLE* DE DIDIER VAN CAUWELAERT

Ileana D. CHIRILĂ

University of New Hampshire, États-Unis

Ileana.Chirila@unh.edu

## Résumé

Le récit viatique fictionnel chez Didier van Cauwelaert représente moins la métaphore de la littérature que le prétexte d'une poétique. Nous nous intéressons en particulier à son roman *Un aller simple* pour montrer comment, en utilisant l'intertextualité, le métalangage, et la mise en abîme, l'auteur réussit à fictionnaliser les mécanismes mêmes de l'écriture. De plus, cet article révèle comment la parodie et le détournement déconstruisent le récit de voyage classique, en montrant que toute littérature est fiction.

## Abstract

### TRAVEL AS PRETEXT. FICTIONAL TRAVEL WRITING IN DIDIER VAN CAUWELAERT'S *UN ALLER SIMPLE*

Didier van Cauwelaert's fictional travel writing is a pretext for poetics, rather than a metaphor for literature. This article focuses on his novel *Un aller simple* to show how, by employing intertextuality, metalanguage, and mise en abîme, the author succeeds in fictionalizing the very mechanism of writing. Moreover, this article shows how parody and diversion deconstruct the classic travelogue, revealing that all literature is fiction.

10.52846/AUCLLR.2021.01.10

---

<sup>1</sup> *Viatique*, en tant qu'adjectif qui se rapporte au champ lexical du voyage, est vivement contesté et même rejeté par une partie de la critique. Dans le *Dictionnaire de l'Académie* le mot est défini en tant que nom masculin seulement, désignant littéralement une « [...] provision d'argent ou de nourriture qu'on donne à quelqu'un pour un voyage » ou, figurativement, le « [...] sacrement de l'eucharistie administré aux malades en danger de mort ». Pourtant, *viatique* et *voyage* ont la même étymologie : les deux proviennent du latin *via* («voie, chemin»), qui est à la fois la racine de *viaticum* (provision d'argent) et *viator* (voyageur). C'est dans cette dernière acception (« concernant un voyage ») qu'on le rencontre dans les plus récentes études sur la littérature de voyage. En 2006 par exemple, Frédéric Tinguely, traite cet adjectif de « néologisme », et remarque dans *Forme et signification dans la littérature de voyage* « [...] les thèses portant sur ce qu'on appelle sans souci d'élégance la littérature "viatique", le néologisme pédant - que j'utiliserai d'ailleurs volontiers - étant la marque palpable de l'émergence d'un discours spécialisé [...] » (2006 : 53). De plus, le *Centre de Recherche sur la Littérature des Voyages*, créé en 1984 à la Sorbonne, qui répertorie plus de 1000 chercheurs dans la spécialité, a adopté l'usage de l'adjectif : sur le site du centre les références aux « images viatiques », « genre viatique », « base de données viatiques », « actualités viatiques », « corpus viatique », ou « récit viatique » abondent.

**Mots-clés** : *voyage, écriture, Cauwelaert, prétexte, mise en abîme, poétique*

**Keywords** : *travel, writing, Cauwelaert, pretext, mise en abîme, poetics*

## 1. Introduction

Dans l'espace littéraire contemporain, où l'abondance des titres et la fréquence incroyable des parutions nouvelles a eu comme résultat une véritable saturation du marché et le déplacement des pratiques de lecture (voir les « blogs », les livres audio et les romans en ligne), il y a des voix qui affirment qu'on assiste aussi à un phénomène de dévalorisation de la littérature de voyage. Elle serait due, d'un côté, au fait que d'autres médias sont maintenant capables d'assurer l'enchantement « exotique » que les écrivains-voyageurs des siècles précédents tiraient de leur seul art d'écrire, et d'autre côté au fait que l'accessibilité a mené à une banalisation du voyage. En 1955 déjà, Claude Lévi-Strauss critiquait obliquement cette banalisation, en admirant le « [...] temps des vrais voyages, quand s'offrait dans toute sa splendeur un spectacle non encore gâché, contaminé et maudit » (1955 : 9). Plus près de nos jours, le sociologue Jean-Didier Urbain mettait cette dévalorisation contemporaine sur le compte du tourisme de masse, promoteur d'un « voyage de pacotille » (2008 : 201), tandis que Vincent Debaene signalait dans *L'Adieu au voyage*. L'ethnologie française entre science et littérature que la dévalorisation de la littérature de voyage, qui privilégiait auparavant le discours ethnologique et anthropologique, signifierait la fin d'un rapport prédateur de l'Occident face aux « autres ».

D'autres critiques soutiennent qu'à l'âge où Internet est devenu un substitut du voyage, l'exotisme ne peut survivre que comme exercice de style, par l'intermédiaire d'une littérature qui nous pousse à nous interroger sur la forme même des récits, bien au-delà de leurs contenus. C'est, par exemple, l'avis de Guillaume Thouroude, qui, dans son étude *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, identifie ce genre littéraire comme un important moteur d'expérimentations formelles et de renouvellement de l'écriture. Contrairement au consensus critique, Thouroude pense qu'on devrait parler d'un changement de paradigme radical de la littérature de voyage, plutôt que de son avilissement. Dans une réflexion terminologique détaillée, il fait la distinction entre le « récit de voyage », qui est strictement documentaire et exclut d'emblée du corpus primaire tout texte de fiction, et « la littérature des voyages » qui inclut la fiction. Même s'il ne le déclare jamais explicitement, on arrive à la conclusion que Thouroude assigne deux types d'écritures aux deux types de récits correspondants : l'« écriture de voyage », calque de la notion anglo-saxonne de *travel writing*, qui caractérise les récits de voyages factuels, et l'« écriture viatique » qui correspond aux récits de voyages fictionnels, en mettant l'accent sur l'écriture et ses procédés formels.

C'est dans cette deuxième catégorie que s'inscrit *Un aller simple*, le roman pour lequel Didier van Cauwelaert a obtenu le prix Goncourt de 1994 et qui va ouvertement au-delà d'un simple récit de voyage, même si l'histoire se construit autour d'un voyage fictionnel au Maroc. Plus qu'une métaphore, le voyage est ici le prétexte

d'une poïétique<sup>2</sup>. L'intertextualité, l'autoréférentialité, le métalangage, les mises en abîme, font d'*Un aller simple* un roman qui conduit imperceptiblement le lecteur vers la découverte des dessous de l'écriture. Si c'est une sorte de lieu commun de suggérer en narratologie, et, en général, dans les études littéraires, qu'« écrire c'est voyager » (J.M.G. Le Clézio), et que le voyage est une métaphore de la littérature (Van Den Abeelle, Mikkonen), pour van Cauwelaert il devient un déclencheur d'écriture et un prétexte de fictionnalisation<sup>3</sup>. En brouillant constamment les normes de l'écriture viatique, par l'insistance sur l'invention textuelle du voyage plutôt que sur le voyage lui-même, le texte de van Cauwelaert présente un monde déroutant, qui invite plusieurs degrés de lecture. C'est une satire politique et sociale, mais aussi la description de la relation qu'entretient l'univers imaginaire de la fiction avec l'univers réel.

## 2. L'écriture et le voyage fictionnel

La narration d'*Un aller simple* s'ouvre sur Aziz, un Marseillais de dix-huit, dix-neuf ans, orphelin depuis son enfance, qui raconte sa vie sous forme de monologue intérieur. Cette narration à la première personne situe le personnage dans la banlieue de Marseille, espace habité par un groupe de Tsiganes<sup>4</sup>, les gens qui l'ont trouvé dans une voiture quand il était bébé, et qui lui ont donné le nom et l'identité d'un immigrant marocain imaginaire : Aziz Kemal (ce prénom porte la marque de son deuxième « lieu de naissance » : A6 → Aziz). On apprend du récit fait par Aziz sur sa propre vie que l'insertion chez les Tsiganes a été rendue difficile par cette question identitaire dont le personnage ne réussit jamais à s'affranchir. N'ayant pas les moyens de s'offrir un faux passeport français, c'est justement cette « illégalité » apparente (il s'achète un faux passeport marocain...) qui fait sa vie basculer encore plus le jour où le gouvernement français décide une grande opération « humanitaire » de renvoi au pays natal des immigrants clandestins. Le jeune homme sans identité se retrouve donc du jour au lendemain expulsé de la France, sa « patrie d'adoption » (en réalité sa vraie patrie), vers le Maroc, le « lieu de sa naissance » (en réalité un pays dont il ne connaît ni la langue ni les coutumes). Il est confié à Jean-Pierre Schneider, un jeune « attaché humanitaire », ancien énarque déboussolé, chargé d'aller le « réinsérer dans ses racines », mais qui, à priori, a plus de soucis que l'« immigrant » lui-même. Une lecture sémiotique rendrait évidente l'insolvabilité de la question identitaire : Aziz n'est pas tout à fait sûr de qui il est, non seulement parce qu'on lui a donné plusieurs fausses identités (un Français qui devient Rom qui devient Marocain), mais aussi parce qu'il est le produit fictionnel de son auteur, et donc dépourvu de conscience et de libre arbitre. Le clin d'œil de Cauwelaert révèle une

---

<sup>2</sup> Étude du processus de création, du grec ancien ποιητικός (« propre à fabriquer, à confectionner »).

<sup>3</sup> « Pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et écrire c'est voyager ». Michel Butor, *Le voyage et l'écriture*, p. 9.

<sup>4</sup> J'utilise ici le mot employé par l'auteur, en ayant bien la conscience de ses valences dérogoatoires, et en mentionnant que l'exonyme en cause est souvent préféré par les auteurs roms.

conception presque fractale<sup>5</sup> de la littérature et de sa capacité de rendre compte de la singularité de la fiction, de sa complexité, au-delà des modèles classiques de la géométrie euclidienne, cercle – carré. Les fausses identités d'Aziz sont multiples ; elles s'ajoutent l'une à l'autre et combinent le réel et le fictionnel : il est le produit de l'auteur (Cauwelaert), du narrateur extradiégétique, du narrateur intradiégétique, de ses « sauveurs », de l'État français, de Jean-Pierre, de son voyage, de lui-même, etc. Par cette déclinaison identitaire variée, Cauwelaert pose ouvertement la question de la nature situationnelle de l'identité et de l'itérabilité de l'identification<sup>6</sup>.

La thématique du voyage prend le dessus de la narration avec l'insertion du deuxième personnage important du roman, Jean-Pierre Schneider, figure emblématique de l'écrivain raté et voyageur de fortune. Les préparations pour le voyage sont courtes mais ciblées, car l'attaché humanitaire dispose, de la part du gouvernement français, de toute la diligence en matière de logistique, dont une carte de la région de destination, plus les papiers et l'argent nécessaires pour mener à bout cette importante opération. En général, la carte, haut lieu de l'initiation géographique, affirme le pacte référentiel des récits de voyage : l'itinéraire, les points et les espaces désignés sur la carte sont réels, et rappellent au lecteur qu'au-delà de toute fiction il y a un référent réel et factuel. Pourtant, dans le faux récit de voyage de Cauwelaert la carte devient lieu de mensonge et de déroute pour les personnages, et source d'engendrement narratif pour l'auteur. Quand on lui demande où se trouve son lieu de naissance, Aziz montre au hasard, du doigt, une zone sauvage du Haut-Atlas, et c'est vers cette destination inconnue que les deux personnages, et les lecteurs avec eux, commencent leur voyage prétendument initiatique.

Ne voulant pas « rentrer » dans un pays où il n'y a personne qui l'attend, Aziz s'invente une nouvelle identité, à la mesure de son imagination et de son désir d'aventure. Ainsi se met-il à parler de la légende des hommes gris, qui, dévoile-t-il, n'est pas tout à fait une légende, car il est lui-même un homme gris, venant d'une

« [...] vallée complètement secrète, sans routes et sans progrès, un paradis de verdure avec des fleurs préhistoriques continuant de pousser à l'abri des montagnes pelées que voyaient le touriste qui ne se doutait pas, car les hommes gris se transmettaient leur vallée de génération en génération en jurant le secret ; d'ailleurs personne n'en sortait jamais, à part les gardiens chargés d'égarer les explorateurs. » (Cauwelaert 1994 : 49)

L'invention de cette histoire à valences mythiques, autofiction dans la fiction, symbole de la littérature (vallée fleurie mais peu accessible) et des litterati (gardiens dont la fonction est de dérouter les amateurs), marque le début d'une amitié imprévisible et étrange, où les deux amis s'aident réciproquement à trouver/ retrouver une identité : Aziz

---

<sup>5</sup> Le mot « fractale » a été introduit en 1975 dans le langage mathématique par Benoît Mandelbrot. La fractale désigne des objets irréguliers ou fragmentaires, non conceptualisables mais reproductibles.

<sup>6</sup> Possibilité de réidentifier un individu dans le temps et dans des contextes différents, la pluralité des « moi » successifs.

la trouvera dans l'avenir, Jean-Pierre dans un passé oublié, qu'il doit revivre. La voix narrative est captivante, car imprégnée d'une innocence qui plonge le lecteur dans une sorte d'humour involontaire. La narration est générée autant par le plaisir d'inventer de l'un, que par la soif de connaître de l'autre :

« [...] ma vallée secrète s'appelait Irghiz et j'étais le premier des hommes gris qui en était sorti pour aller à Marseille.

L'attaché m'écoutait avec les yeux comme des soucoupes.

- Pourquoi ? il a demandé d'une voix creuse, et je sentais bien que s'il avait été un homme gris, il n'aurait jamais quitté la vallée.

J'ai attrapé l'image qui passait :

- Parce que la vallée s'écroule à cause des travaux de la nouvelle route dans la montagne, voilà, alors j'étais parti chercher du secours.

Il n'a pas entendu l'hôtesse qui lui proposait un jus d'orange. Elle est repartie en haussant les épaules, moi je l'aurais bien pris, le jus d'orange, j'avais la bouche complètement sèche, mais c'était peut-être réservé aux Français, en tant que vol Air France. J'ai dit, vexé :

- Tout le monde s'en fout, d'Irghiz. Evidemment : personne connaît. C'est pour ça que c'est resté le plus bel endroit du monde, mais il faut le sauver. [...]

- Mais alors, ...c'est là-bas qu'il faut que je vous reconduise ?

Il y avait de la panique dans sa voix, et en même temps une excitation d'enfant qui m'a fait plaisir [...].» (Cauwelaert 1994 : 53)

La quête d'Irghiz devient imperceptiblement la mission personnelle de Jean-Pierre, qui ne veut y renoncer même pas au moment où Aziz lui annonce qu'elle n'existe pas en réalité :

« J'ai compris que ce n'était pas la peine d'insister, puisque mes protestations ne faisaient que renforcer sa certitude. Dès l'instant où il avait décidé de croire à mon histoire, tous mes efforts pour revenir en arrière augmentaient l'attrait du secret défendu que j'avais trahi sans le vouloir. » (Cauwelaert 1994 : 55)

Jean-Pierre assume ainsi un rôle de Don Quichotte à la recherche d'une chimère, suivi par son serviteur fidèle Sancho Panza – Aziz. Alors que l'hidalgo espagnol restera pour toujours un rêveur en quête de son idéal, le Lorrain Jean-Pierre aboutira à la fin de sa recherche d'une manière bizarre, comique et dramatique à la fois : après une semaine de pérégrinations dans les montagnes du Haut-Atlas, Jean-Pierre meurt à la suite d'une indigestion et des allergies, non sans croire avoir trouvé Irghiz, qui apparaît devant ses yeux fiévreux au bord d'une crevasse. La mort de Jean-Pierre signifie la renaissance d'Aziz, qui sera le témoin du rapatriement du corps de son ami, et qui se charge également de finir le roman inachevé de la quête d'Irghiz. On apprend ainsi à la fin que ce qu'on vient de lire est justement le roman à quatre mains que l'attaché avait commencé pendant le voyage et qu'Aziz achèvera, tandis qu'*Un aller simple* est le titre choisi par Jean-Pierre pour ce roman (« Plus jamais je ne retournerai en arrière. Le roman s'appellera *Un aller simple*. »). Ce procédé autoréférentiel qui consiste à opérer un retour du roman sur lui-même et à le transfigurer dans le miroir

de sa propre fiction, très utilisé depuis *Les Liaisons dangereuses*, renforce la dimension poétique de cette histoire banale en apparence, mais passionnante et profonde par la manière de l'auteur de la délivrer. Le style immédiat, transparent et direct aide le lecteur à refaire un faux voyage initiatique où les sentiments et les expériences sont à la hauteur des paysages, mais aussi à découvrir, toujours exposés avec un brin d'humour, les secrets de l'écriture viatique cauwelaertienne, dont les procédés à l'œuvre dans la fictionnalisation s'attachent continuellement aux lieux d'entrée et de sortie de la fiction. Ce voyage fictionnel est la manière de Cauwelaert de nous apprendre comment écrire.

### **3. Les paramètres du voyage et la contre-narration cauwelaertienne**

Tout récit de voyage à l'époque moderne se doit de prendre en compte les changements encourus par le voyage « à l'ancienne », parmi lesquels la contraction du temps nécessaire pour arriver à la destination, grâce aux moyens modernes de transport, et l'avènement du tourisme de masse, qui a profondément influencé les pratiques et les représentations des voyages. Le récit de Cauwelaert s'écrit en porte-à-faux de ces modèles narratifs, en présentant des stratégies de subversion qui affectent les caractéristiques formelles et thématiques de la littérature de voyage contemporaine.

Premièrement, les récits contemporains de voyage reflètent les changements que les inventions techniques et électroniques ont apportés dans la vie du voyageur moderne et qui influencent décisivement sa manière de se déplacer. Le voyage représente moins l'espace parcouru jusqu'au lieu de destination (qui, grâce à l'avion ou à d'autres moyens rapides de transport se comprime en concordance avec la durée du déplacement) que les pérégrinations autour du lieu d'arrivée. Dans *Un aller simple* l'auteur paraît contredire cette règle de la contraction du temps et de l'espace de l'aller vers le point de destination, car il donne aux deux volets du voyage le même poids dans le roman et dans l'histoire. Si la description du déplacement par avion lui prend vingt-deux pages, pour les pérégrinations au Maroc dix-huit lui suffiront. Le choix d'insister sur la séquence dans laquelle Aziz et Jean-Pierre transitent l'espace de Marseille à Agadir n'est pas sans importance : elle possède une unité dramatique essentielle au déroulement de l'action, et de là sa durée qui y correspond. C'est le moment où le lecteur apprend la problématique de l'œuvre et la place des deux personnages principaux, leur psychologie, leur passé (cas de Jean-Pierre Schneider) ou leurs plans pour l'avenir (cas d'Aziz). C'est aussi le moment de la naissance de l'amitié entre les deux protagonistes, de l'appropriation de la légende des hommes gris par l'attaché humanitaire, des confidences involontaires (Jean-Pierre) et des mensonges volontaires (Aziz). Le plus important de tous ces aspects est le fait que le déplacement de Marseille à Agadir pose les bases du voyage « initiatique ». L'invention de la légende des hommes gris par Aziz déclenche en Jean-Pierre un moment de confiance révélatrice, par l'intermédiaire de laquelle on apprend que le désarroi du personnage n'est pas provoqué par la trahison de Clémentine, sa femme, mais par l'abandon de ses origines :

« J'ai abandonné mon sol, moi aussi. J'ai renié mon milieu, mes origines. Et depuis tout va mal. [...] Il m'a expliqué, avec des trous dans la voix, qu'il était né à Uckange en Lorraine, à côté de la fonderie. Son père et son frère étaient fondeurs, et lui avait décidé à dix-sept ans de couper ses racines, mais c'était pour en faire quelque chose : il avait écrit en cachette le roman de son père, et il était monté à Paris pour le publier. La Lorraine, là-bas n'avait intéressé personne, et il avait dû faire des études pour devenir un numéro dans un bureau. Il gagnait bien sa vie, il envoyait des chèques à sa famille, mais il ne s'était jamais senti le courage d'aller revoir la Lorraine, parce qu'il n'avait pas réussi à la faire vivre en tant que roman à Paris, et maintenant son père était vieux, la fonderie fermait, la meilleure région sidérurgique de France allait devenir un parc de Schtroumpfs, Clémentine le quittait puisqu'elle l'avait épousé en tant que futur écrivain, et il avait tout raté. Alors Irghiz, pour lui, c'était peut-être sa dernière chance. C'était un sujet de roman fabuleux, car la Lorraine ne faisait rêver personne. [...] c'était formidable, le roman commençait ici dans l'Airbus [...]. » (Cauwelaert 1994 : 57)

Cette citation contient *in nuce* toutes les directions importantes que le roman va prendre bientôt, avec l'arrivée des deux personnages au Maroc : quête du rêve perdu, écriture du roman (mise en abîme), brouillage des pistes (réelles – c'est l'auteur qui brouille les pistes du lecteur, par des emboîtements répétés, par la confusion rêve/réalité et par l'identification Aziz - Jean-Pierre – et imaginaires – c'est Aziz qui essaie de prolonger le rêve de Jean-Pierre en conduisant ses pas vers des destinations inconnues) et surtout question identitaire.

Une deuxième constante du récit contemporain de voyage est l'absence du déplacement de nécessité ou de découverte (exploration, commerce, quête de nouvelles terres, croisade, pionniérat de la découverte géographique, etc.), qui est devenu de nos jours déplacement de plaisir. Le tourisme de masse a mis les bases d'une industrie entière, et a pris essor avec les facilités que les inventions techniques et électroniques ont apportées dans la vie du voyageur moderne. Ici aussi *Un aller simple* s'offre comme contre-exemple : les deux voyageurs, même si bénéficiaires de l'aide d'un moyen moderne de locomotion, ne font pas figure de touristes communs. Le roman de Didier van Cauwelaert, en suggérant une parodie du tourisme de masse, brosse un portrait très ironique de cet aspect commercial du voyage moderne. Les deux héros décident de partir en solitaires à la quête d'Irghiz et même d'effacer autant que possible les traces de leur passage dans les villes marocaines. Contrairement au voyageur « archétypal » du XVI<sup>e</sup> siècle, les deux chevaliers modernes ne s'empressent pas de laisser derrière eux les signes de leur présence : « [...] pour que le site [d'Irghiz] ne soit pas saccagé par les touristes » (56) le meilleur moyen serait de le trouver en cachette et d'en faire le sujet d'un roman, « [...] pour que la France et l'Unesco débloquent un budget de sauvetage archéologique » (56). Ainsi, le visage du Maroc est présenté avec les couleurs d'un paysage gâché par la présence des Européens et par l'intrusion agressive des éléments architecturaux et culturels étrangers : l'hôtel est un « grand machin moderne » qui ressemble au Sofitel de Marseille, les hôtes, majoritairement des Français, « [...] râlent dans tous les sens parce qu'il fait chaud, qu'on attend et que c'était mieux dans le prospectus » (61), l'atmosphère est essentiellement européenne, avec un peu de

couleur locale, qu'on peut retenir surtout en lisant les prospectus jetés en vrac sur les tables de l'hôtel, « pour apprendre le Maroc ». Le portrait du touriste typique est caricatural : il n'est pas là pour découvrir une civilisation, mais pour faire parade de sa richesse et pour « des affaires en cachette ». L'exemple le plus extrême est l'épisode du conflit entre deux groupes de touristes appartenant à deux agences différentes, qui va du comique au burlesque :

« Ça devait être le genre tour-express, le Maghreb en six jours, parce qu'ils voulaient tous acheter leurs souvenirs avant de se coucher, en disant que demain à l'aube ça serait fermé. La guide leur promettait que non, mais ils n'écoutaient pas. Et en plus ils voulaient tous aller dans la boutique de droite, qui vendait du Vuitton pas cher en promotion [...]. Un autre car était arrivé, un Oasis Travel qui avait pris des accords avec la boutique de droite, et les gens d'Oasis râlaient parce que les Morocco Tours allaient leur piquer les sacs qu'ils voulaient, alors le guide Oasis parlementait avec la guide Morocco [...]. Comme la guide s'énervait, ils ont formé deux groupes de résistance, un qui gueulait « Houuuuh ! » et l'autre qui chantait sur un air de manif 'Ren-voyez-la-guide !' » (Cauwelaert 1994 : 66)

L'épisode renvoie à une mentalité du touriste complètement opposée à celle du couple Aziz-Jean-Pierre, qui sont là pour reconstruire un rêve archaïque du voyage vers l'innocence perdue - Irghiz, vallée mystérieuse, toison d'or des argonautes modernes, qui se confondra bientôt avec la Lorraine disparue, et que les deux s'efforceront de faire revivre dans leur livre. On pourrait identifier cette mentalité (dont Cauwelaert se moque en l'ironisant) à la mentalité de masse. D'ailleurs les deux métonymies employées par l'auteur pour désigner les deux groupes de touristes le suggèrent : ils ne sont plus *les touristes de l'agence Oasis Travel* et *Morocco Tours*, ils sont tout simplement *Les Oasis Travels* et *les Morocco Tours*. Dans la vision ironique de Cauwelaert l'hétérogénéité des individus qui composent les groupes se fond sous l'influence maléfique des traits commerciaux de l'agence de voyage à laquelle le groupe respectif appartient. On assiste à un transfert des fonctions et des caractéristiques de l'objet (agence) vers le sujet (le touriste), le dernier devenant le représentant involontaire des défauts du premier. L'ironie est d'autant plus aiguë que les noms des deux agences françaises ont des sonorités étrangères, on pourrait même dire internationales, car dans l'âge de la mondialisation toute agence « respectable » s'appelle *Tours* ou *Travel* ; en d'autres mots, les enjeux pécuniaires et commerciaux du tourisme moderne ne sont pas l'apanage de la France seulement, mais un phénomène mondial. Cauwelaert accompagne donc son travail fictionnel sur les motifs de la littérature de voyage d'une déconstruction formelle des codes du genre viatique et de son rôle traditionnel de révélateur d'espaces inconnus. Par la parodie et le détour il dépeint un voyageur moderne immobile, qui ne se déplace pas pour apprendre et découvrir, mais pour renforcer les clichés acquis auparavant.

#### 4. Les fausses identités et l'écriture du roman

La séquence du conflit des touristes est aussi l'occasion pour l'écrivain d'introduire Valérie dans l'histoire et dans la vie des deux protagonistes. Étudiante en sociologie convertie en guide grâce à sa connaissance de la géographie locale, mais aussi dans le but d'étudier l'agressivité en groupe, elle donne son accord à Aziz pour « jouer la comédie à Jean-Pierre » :

« - Je peux te faire ça dans le Massif du M'Goun. On va lui mettre un tiers désert, une tierce oasis, un tiers sommet neigeux. Ça te va ?

J'ai dit oui.

- Et arrivé à mi-pente de l'Ayachi, où ça ressemble assez, tu diras que c'est trop tard, que l'avalanche a fait disparaître Irghez, et je vous ramènerai. Tu crois qu'il va gober l'histoire ?

J'ai répondu qu'il en avait tellement envie, et surtout tellement besoin, à cause de la Lorraine. » (Cauwelaert 1994 : 73)

Avec Valérie le ton de la narration change. La structure du récit est déstabilisée par le changement de voix narrative, la voix de Jean-Pierre, qui prend le relais d'Aziz sous la forme d'un carnet de voyage. De la page quatre-vingt-trois jusqu'à la page cent on a accès à l'itinéraire des trois voyageurs dans les Atlas, grâce à la perspective de l'attaché humanitaire. Celui-ci rédige un « Carnet de mission » qui remplace complètement toute autre présence auctoriale dans le roman et se fait ainsi écrivain de sa propre histoire et aussi de celle d'Aziz. Ce roman prend la forme d'un journal de voyage, écrit *in praesentia*, au fur et à mesure que les trois parcourent l'espace désertique ou montagneux qui les sépare d'Irghez. Le roman devient ainsi journal du déplacement physique, mais aussi journal de la création du roman même, et l'identification des deux plans renvoie à une belle allégorie de l'écriture en tant que voyage. Elle parcourt l'espace de la page en même temps que les protagonistes parcourent l'espace géographique, et la fin de l'écriture correspond à la fin de la quête. L'image en miroir du voyage et de l'écriture est d'autant plus significative que le style de la narration et de la description correspond aux états de celui qui écrit. À cause de la maladie, le narrateur intradiégétique tombe dans l'irrationnel : il confond le présent et le passé, l'Irghez et la Lorraine, Valérie et Agnès (son amie d'enfance). Si au début les chapitres sont marqués par des titres désignant le jour de la semaine et la date (« mercredi 25 », « jeudi 26 », « vendredi 27 », « dimanche 29 »), vers la fin du journal les titres témoignent de la confusion et du manque total de repères : « lundi », « mercredi ? », « un soir ». La teneur du texte est plutôt télégraphique, schématique, en devenant vers la fin fragmentaire et délirante, en mélangeant les temps verbaux (présent, imparfait, passé composé), à l'image de l'état mental de Jean-Pierre, qui se dégrade de plus en plus :

« Trop fatigué pour noter mes rêves. Mots en vrac, en espérant qu'ils ramèneront les images : Henri IV – Liban – croissants – nénuphars – cake.

Mon pied infecté par la vive s'est remis à gonfler, et Aziz me soutient pour marcher, quand nous déplaçons le camp. Tournons toujours autour de la chaîne de montagnes : il ne trouve pas l'entrée. Pas grave. Mieux. Le temps. » (Cauwelaert 1994 : 97)

Mais les pérégrinations des trois personnages dans les montagnes marocaines ne trouvent pas un corrélatif parfait dans le journal de Jean-Pierre. Celui-ci se sert du prétexte qui est le voyage physique, pour arriver à décrire un voyage spirituel. Si le projet initial est de décrire la quête d'Irghiz, les événements de la réinsertion d'Aziz, et les obstacles rencontrés lors du périple, il déplace la focalisation narratologique sur le voyage historique, sur son propre passé, sur les événements honteux dont il veut se débarrasser. De narrateur, il devient personnage de son propre roman. Les deux dernières pages de son journal marquent la fin de son voyage initiatique : il n'est plus le même, il a dit « sa honte », l'a exposée, l'a exorcisée, il s'est servi de l'écriture comme d'un support de réflexion pour se redécouvrir et pour combler la distance qui s'était créée entre lui et ses parents, sa contrée natale, son passé, ses souvenirs. Son Irghiz s'appelle Uckange et les hommes gris sont les figures qui sortent du brouillard de la fonderie. Sa mission est accomplie, son itinéraire achevé – l'indice se trouve dans son propre journal : « Plus jamais je ne retournerai en arrière. Le roman s'appellera *Un aller simple* » (97). Le titre, qui est à la fois celui du roman de Cauwelaert et aussi celui du roman enchâssé, évoque un voyage sans retour : le personnage est structurellement modifié, il devient à la fin du trajet autre que celui qu'il était à son début. Tragiquement, ce bout du voyage est à la fois celui de sa vie.

La fin du voyage initiatique de Jean-Pierre marque aussi le début d'un phénomène de substitution, d'une injection d'identité d'un personnage à l'autre. Aziz, successeur de la plume de son ami, commence avec la mort de celui-ci son dernier rôle dans l'histoire, qui est, paradoxalement, celui de Jean-Pierre. Par une technique de composition que Didier van Cauwelaert lui-même appelle « transfusion de personnalité » dans son premier roman *Vingt ans et des poussières*, Aziz trouve une identité fictionnelle, celle que Jean-Pierre avait révélée dans son roman, mais dont il est capable de faire une véritable nature. Si au début du roman Jean-Pierre Schneider était chargé d'escorter Aziz Kémal au Maroc, en tant que son protecteur et défenseur de la vallée d'Irghiz, maintenant les rôles sont inversés : Aziz se charge d'escorter le corps de l'attaché humanitaire dans son pays et de défendre la mémoire de son ami devant ses parents. Il se charge aussi de finir le roman commencé par Jean-Pierre et même d'aboutir le rêve du dernier d'avoir une union charnelle avec son amie d'enfance, Agnès : « Un jour, si tu veux, nous lui ferons l'amour » (Cauwelaert 1994 : 120).

Les indices de cette évolution du personnage, qui va de la ressemblance à la confusion et finalement à la substitution, sont parsemés tout au long du récit, qui est une composition à quatre mains : deux récits autobiographiques fondus en un seul, écrits par deux personnages en quête d'identité. Ces deux personnages se rencontrent « par hasard » sous la plume de l'auteur : « On nous avait choisis au hasard, l'un pour l'autre, et pourtant on se ressemblait » (Cauwelaert 1994 : 45), écrit Aziz dans son autobiographie. Et plus tard : « On était vraiment pareils, tous les

deux, et dans la même situation » (Cauwelaert 1994 : 46). La déclaration la plus directe vient lors d'une prise de conscience de cette coïncidence psychologique et de destinée entre les deux :

« [...] la vallée des hommes gris c'était ma Lorraine à moi. Il se mettrait à ma place, il dirait « je » en parlant de moi, pourrait exprimer dans mon itinéraire tout ce qu'il avait sur le cœur, en transposant, et le livre serait le meilleur moyen de faire connaître la vallée d'Irghiz sans la dénaturer. » (Cauwelaert 1994 : 57)

Si la maladie ou l'état psychique très fragile de Jean-Pierre rend celui-ci capable de confondre son propre être et/avec celui de son ami (« C'est moi, m'a-t-il expliqué. Enfin : vous, dans le roman ») (59), Aziz va plus loin encore, il arrive à la fin de l'histoire à se substituer complètement au jeune Schneider : il vit chez les parents de son ami, il dort dans sa chambre, il a son rond de serviette, il écrit son livre, il fera sans doute l'amour avec Agnès. Il a le même âge que Jean-Pierre quand il avait quitté sa famille et sa ville, et leurs projets coïncident : écrire un livre sur Uckange et la fonderie. Ce livre est décrit en abîme dans les trois dernières pages du roman, renfermant ainsi le cercle du voyage et de l'écriture : « Mon récit commence à la page 7, pour me donner du courage, comme si j'en avais déjà écrit six. L'action débute à Marseille-Nord » (118). Comme le serpent Ouroboros en train de mordre sa queue, Aziz referme le livre sur lui-même, car le cycle est complet. Il a trouvé, lui aussi, une identité : « Finalement, ce roman que Jean-Pierre voulait écrire en disant « je » avec ma voix, je crois qu'il est en train de naître. J'ai même l'impression que l'auteur se sent de mieux en mieux dans ma peau » (118).

## 5. Conclusion

Fiction captivante, le récit viatique de Didier van Cauwelaert est un petit bijou d'humour, d'écriture et de l'art du contraste. Avec un parfait dosage entre gravité et dérisoire, il réussit à dire des choses profondes d'un ton très simple. Les histoires tragi-comiques, l'ironie, l'humour, le burlesque des scènes d'amour, la fausse naïveté du style font d'*Un aller simple* un roman auquel on s'attache facilement, qu'on lit avec plaisir et dont chaque page conduit le lecteur vers la découverte de l'émotion, du rire, de la joie, de la compassion, de la tendresse, de la tristesse, mais surtout de l'art d'écrire. Le voyage fictionnel décrit par l'auteur est un prétexte pour parodier la littérature de voyage et sa prétention de quête initiatique, en mettant en cause la véracité d'un référent qui sera à jamais médié et transfiguré par le langage, et en suggérant que toute littérature est, en fin de compte, fiction. L'esthétique autoréférentielle développée par Cauwelaert pour son alter-ego narratif rappelle le collage et le patchwork, en entretenant la confusion entre discours et roman, fiction et réalité, littérature et son référent. Il n'est pas, évidemment, le seul auteur francophone à brouiller, de cette manière, les codes du récit viatique, en écrivant « un non-récit d'un non-voyage ». Danny Laférière, par exemple, fera presque la même chose dans son roman *Je suis un écrivain japonais*, dont Véronique Porra louera la capacité de déconstruire le « rôle traditionnel de fixateur ou de révélateur d'identité » de la littérature de voyage (Porra 2021 : 263), et qui évoque,

lui-aussi, un non-récit d'un non-voyage, « [...] synonyme de non-perception de toute forme de référentiel spatial et temporel immédiat. » (Porra 2021 : 264). Ce sont des signes indéniables que la littérature des voyages (conformément à Thouroude) est, en effet, loin d'être asphyxiée par les errances linguistiques du Nouveau Roman, mais qu'elle est, en revanche, régénérée par l'approfondissement de son rapport au monde et au langage.

### **Bibliographie**

- Butor, Michel (1997), « Le voyage et l'écriture », in *Répertoire IV*, Paris : Editions de Minuit : 9-29.
- Debaene, Vincent (2010), *Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*, Paris : Gallimard, collection « Bibliothèque des Sciences humaines ».
- Laférierre, Danny (2008), *Je suis un écrivain japonais*, Paris : Grasset & Fasquelle.
- Le Clézio, J.M.G. et Abramson, J. (2002), « On Reading as True Travel », in *World Literature Today*, Vol. 76, no. 2 : 103-106.
- Lévi-Strauss, Claude (1955), *Tristes tropiques*, Paris : Plon.
- Mikkonen, Kai (2007), « The “Narrative is Travel” Metaphor : Between Spatial Sequence and Open Consequence », in *Narrative*, vol. 15, no. 3 : 286 – 305.
- Porra, Véronique (2021), « Le récit de voyage en palimpseste. Contre-narrations et récits de substitution dans les littératures francophones », in *La Littérature de voyage aujourd'hui. Héritages et reconfigurations*, Caen : Lettres Modernes Minard : 251-267.
- Tinguely, Frédéric (2006), « Forme et signification dans la littérature de voyage », in *Le Globe. Revue genevoise de géographie*, tome 146 : 53-64, DOI : <https://doi.org/10.3406/globe.2006.1514>.
- Thouroude, Guillaume (2017), *La Pluralité des mondes. Le récit de voyage de 1945 à nos jours*, Paris : Presses de l'Université Paris : Sorbonne, coll. « Imago Mundi ».
- Urbain, J-D. (2008), *Le voyage était presque parfait : essais sur les voyages ratés*, Paris : Payot & Rivages.
- Van Cauwelaert, Didier (1994), *Un aller simple*, Paris : Albin Michel.
- Van Den Abbeele, Georges (1992), *Travel as Metaphor : From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis : University of Minnesota Press.