

Le voyage dans les romans autobiographiques de Lionel Duroy

The journey in Lionel Duroy's autobiographical novels

ANTONIO UNZUÉ UNZUÉ
UNED
antunzue@girona.uned.es

Resumen

Este artículo se propone analizar el tema del viaje en las novelas autobiográficas del escritor francés Lionel Duroy y elucidar los paralelismos existentes entre estas narraciones y las *Confesiones* de Jean-Jacques Rousseau respecto a la cuestión. Para ello, se han escogido tres aspectos esenciales en ambos autores. Primeramente, se abordará el viaje como un proceso de iniciación en la vida. En segundo lugar, se analizará como una huida de los conflictos íntimos. Finalmente, se hará especial énfasis en el viaje como una vía para recuperar los orígenes personales y encontrar un lugar en el mundo. Estos tres ejes ilustran la vigencia del legado de Rousseau, no sólo en cuanto a la transformación de la experiencia vital en narración, sino también respecto a su capacidad de interpelación artística del lector.

Palabras clave

Lionel Duroy, Jean-Jacques Rousseau, novela autobiográfica, viaje.

Abstract

This article aims to analyse the topic of the journey in Lionel Duroy's autobiographical novels and to find out the connections between these novels and Jean-Jacques Rousseau's *Confessions*. In order to do it, three aspects on this topic are chosen. Firstly, the journey as an initiation rite will be studied in both authors. Secondly, the journey will be associated with the idea of escaping far from life's troubles. Finally, the topic of the journey will be analysed as a way of recovering personal origins and searching for a place to live in. These three aspects illustrate the value of Jean-Jacques Rousseau's legacy, not only regarding the life's transformation into narrative, but also in relation to its ability to question readers artistically.

Key words

Lionel Duroy, Jean-Jacques Rousseau, autobiographical novel, journey.

1. Le voyage et son rôle chez Lionel Duroy

Depuis *L'Odyssée* d'Homère, le voyage est censé jouer un rôle remarquable dans la fiction en tant que symbole de la vie et comme un élément structural de l'histoire. De même, ce sujet atteint une importance essentielle dans les récits autobiographiques, notamment en ce qui concerne le processus de formation du héros. Dans ce contexte, le but de cet article est, donc, de mettre en valeur la fonction du voyage dans les romans autobiographiques de Lionel Duroy, en soulignant les parallélismes existant entre ses romans et l'autobiographie de Jean-Jacques Rousseau.

Lionel Duroy est un écrivain français né à Bizerte (Tunisie) en 1949. Il a développé depuis 1990 une vaste production romanesque d'inspiration autobiographique. Sur la couverture de tous ses récits, il ne manque jamais le mot "roman". Or, même en ce qui concerne les ouvrages qu'il classe sous l'étiquette "autobiographie" dans de nombreux entretiens, Duroy refuse d'identifier auteur, narrateur et personnage. En effet, il choisit des masques le remplaçant dans le récit. Par exemple, dans *Vertiges*, Augustin, le narrateur et héros, s'entretient avec son éditeur, qui évoque les dégâts produits par *Priez pour nous*, le « premier roman » (2014: 361) d'Augustin (et de Duroy !), mais celui-là le corrige immédiatement : "mon autobiographie, vous voulez dire...".

La critique confirme la dimension autobiographique de ce romancier. Suite à la parution de *Vertiges*, Jérôme Garcin, par exemple, insiste sur le caractère exclusivement « autobiographique » d'un écrivain qui n'est pas sans lui évoquer l'image de Rousseau:

Afin de se montrer dans toute la vérité de la nature, l'auteur de *Priez pour nous* n'en finit pas, tel Sisyphe roulant son rocher, d'écrire le même livre, un livre toujours plus volumineux, impudique, sauvage, qui lui vaut toujours plus d'insultes, de haines, de menaces, de procès, et dont il sort toujours plus exsangue, isolé, mais plus pressé aussi de gratter là où ça lui fait si mal, de réécrire une fois encore son histoire, d'épuiser à la fois ses souvenirs, sa famille et soi-même (2013).

En effet, depuis *Priez pour nous* (1990), son premier roman, "inlassablement, il fouille, remonte à l'origine des choses et de la faille, au fil d'une œuvre obstinément répétitive" (Fillon, 2013), comme s'il éprouvait le besoin de « tout dire, coûte que coûte » (Le Vaillant, 2013). C'est ainsi que Duroy n'arrête pas de « bêcher le terreau de ses douleurs d'enfance » (Le Vaillant, 2013) jusqu'à bâtir « une œuvre de longue haleine », « une autobiographie déguisée » (Raspiengeas, 2013). En privilégiant la transformation de la vie privée en matière narrative, « il pense que la fiction ne vaut que si elle met à vif, à nu, sans prudence aucune » (Le Vaillant, 2013). De cette façon, depuis 1990, d'après Jérôme Garcin, Duroy

[...] s'attable en effet pour écrire des romans autobiographiques qui provoquent des catastrophes dans son entourage et ruinent son capital santé. [...] C'est

comme si la littérature se payait au prix fort, le condamnait à toujours plus de sauvagerie, d'isolement et suscitait, en même temps que l'enthousiasme des lecteurs, l'opprobre des siens (2011).

Certains de ses romans évoquent ses origines familiales, dont notamment *Priez pour nous* (1990), *Des hommes éblouissants* (1997), *Le Chagrin* (2010); d'autres s'occupent des ruptures familiales et sentimentales: *Je voudrais descendre* (1993), *Mon premier jour de bonheur* (1996), *Un jour, je te tuerai* (1999), *Trois couples en quête d'orage* (2000), *Le cahier de Turin* (2003), *Vertiges* (2013), *Échapper* (2015); certains choisissent l'écriture comme leur sujet principal: *Méfiez-vous des écrivains* (2002), *Écrire* (2005); d'autres illustrent les rapports existant entre les conflits familiaux, sociaux et politiques: *Je voudrais descendre* (1993), *Comme des héros* (1996), *L'Hiver des hommes* (2012). Il s'agit, donc, d'un auteur qui s'inscrit dans ce courant, bien enraciné dans la littérature contemporaine, qui rallie fiction et autobiographie dans une écriture souvent ambiguë¹.

Le débat générique suscité par ce courant, au-delà de la réception enthousiaste de certains lecteurs, met en relief le mépris de la plupart des critiques à l'égard de ces produits littéraires. Philippe Gasparini, par exemple, évoque les préjugés des spécialistes contre la littérature intime (2004: 9-10), dont notamment l'idée du caractère littéraire « sous caution » de ces récits, aspect développée par Gérard Genette (1991: 11-93), ou l'accusation d'exhibitionnisme et de manque d'innovation artistique que Philippe Forest reproche à ce « naturalisme de l'intime » (Casas, 2012: 2014).

Toujours est-il que ce dédain constitue une donnée incontournable (Ouellette-Michalska, 2007: 26-29). Un mépris qui s'intensifie en ce qui concerne les romans autobiographiques, dont on décrie leur « bâtardise », le mélange de deux codes censés être incompatibles, « le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle » (Gasparini, 2004: 10). Face à l'expansion du mot « autofiction », qui est devenu un vrai « cabinet de débarras » jusqu'au point de faire « ainsi éclater la pertinence historique et théorique de la classe » (Zufferey, 2007: 12), nous croyons nécessaire, avec Philippe Vilain (2009: 53), Manuel Alberca (2007: 31-32) et José María Pozuelo Yvancos (Casas, 2012: 152), d'éviter l'amalgame terminologique. En somme, le roman autobiographique et l'autofiction partagent leur dimension fictionnelle, dans le sens large du mot, et s'opposent en ce qui concerne l'identité: dans le roman autobiographique, chez Duroy en l'occurrence, l'auteur choisit un personnage qui lui ressemble mais qui ne porte pas son nom, alors que l'identité nominale est exigée dans l'autofiction. Par conséquent, nous ne croyons pas pertinent pour notre analyse d'identifier ces deux genres, comme le fait Gasparini (Casas, 2012: 195), qui voit dans l'autofiction un avatar postmoderne du roman autobiographique. Malgré toutes les nuances qu'il faut envisa-

1 Yves Baudelle critique la tendance à reconnaître la valeur artistique de l'autofiction en même temps qu'on s'oppose à l'accepter souvent dans les romans autobiographiques, selon « un fictionnalisme qui se refuse à penser l'hybridité du roman » (2003: 8).

ger autour de la notion d'identité (Colonna, 1989), la diversité nominale entre l'auteur et le narrateur et héros constitue un choix littéraire que nous ne saurions pas ignorer.

Même si nous aurions pu proposer l'étude des parallélismes et des dissemblances entre Duroy et un autre auteur contemporain², nous avons choisi de prendre Jean-Jacques Rousseau comme référence comparative en tant que pionnier d'une écriture qui revient sur le récit de l'expérience personnelle, les sentiments, l'intimité et la conscience du vécu, des aspects essentiels aussi chez Duroy. Nous ne saurions pas, toutefois, ignorer la divergence essentielle qui les sépare, le hiatus historique entre eux étant énorme et, par conséquent, l'horizon d'attente de leurs récits dans l'imaginaire du lecteur. Toutefois, les connexions entre les ouvrages du corpus (tous les romans de Duroy et les *Confessions* de Rousseau), comme nous allons le constater, justifient cette approche.

En effet, Rousseau se voit poussé à écrire ses *Confessions* afin de sauver du discrédit son image publique, mise en question par les commentaires malicieux de ses anciens amis, mais il s'y prend en pionnier, fier de sa tâche novatrice :

Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et dont l'exécution n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme ce sera moi (Rousseau, 1991: 43).

Cependant, l'œuvre de Lionel Duroy montre à quel point cette volonté rousseauiste de scruter les secrets de la nature humaine a ouvert une voie fertile dans la littérature moderne et contemporaine.

Les romans de Duroy et les écrits autobiographiques de Rousseau affichent, donc, une proximité surprenante. D'une part, ils constituent en fait deux vastes espaces autobiographiques (Lejeune, 1996: 41-43)³, dans ce sens que chez les deux auteurs la matière personnelle traverse une partie essentielle de leur production littéraire, les écrivains revenant à plusieurs reprises sur les principaux événements de leurs vies. D'autre part, l'écriture devient chez eux le moyen de se revendiquer personnellement. C'est ainsi que, lorsque Jean-Jacques Rousseau accepte de rédiger ses mémoires, ce à quoi l'éditeur Rey le presse, l'écrivain tient à se présenter tel qu'il se voit. Dans ses *Confessions*, donc, il entreprend de rétablir son image face aux calomnies dont il se croit la victime :

Je savais qu'on me peignait dans le public sous des traits si peu semblables aux miens, et quelquefois si difformes, que, malgré le mal dont je ne voulais rien

2 À ce sujet, le dernier roman de Delphine de Vigan, *D'après une histoire vraie*, illustre très habilement la réflexion métalittéraire sur la fiction et l'autobiographie. Moyennant un récit très bien construit, elle amène le lecteur à modifier progressivement son horizon d'attente en déjouant ses préjugés par rapport au pacte de lecture. Ce n'est qu'un exemple des possibilités d'analyse offertes par ces écrivains qui travaillent sur les pas de Rousseau. D'où l'importance de remonter aux sources.

3 À moins qu'on n'adhère à la possibilité inverse, soutenue par Philippe Forest dans son article "Égo-littérature, autofiction, hétérobiographie" (Casas, 2012: 218), où l'autobiographie intégrerait plutôt l'espace romanesque.

taire, je ne pouvais que gagner encore à me montrer tel que j'étais (Rousseau, 2002: 276).

Chez Duroy, l'écriture, qui revient en boucle sur les événements les plus marquants de sa vie, se justifie comme une expérience salutaire. Dans son roman *Écrire*, où la dimension autobiographique est spécialement doublée de réflexion métalittéraire, le narrateur, un masque de l'auteur, s'adresse à son éditeur pour lui rapporter son projet, qui vise à « décrire la complexité d'un homme de plus de cinquante ans en rendant compte de tout ce qui l'a traversé et continue de le traverser » (2005: 14). Mais cette manie scripturale se justifie par des raisons intimes qui poussent l'auteur à préserver son passé. Le narrateur se prend, donc, pour le témoin susceptible de garder la mémoire familiale face au pouvoir destructeur du temps:

Ce qui me portait, c'était la nécessité absolue de sauver notre mémoire, de parvenir à dire ce qui nous était arrivé, à expliquer pourquoi nous avons tous les dix cette fêlure dans le regard, puisque je sentais bien que la tendance était à l'oubli. [...] Ainsi ma mère pouvait-elle jouer les amnésiques au bord de la mer en toute impunité (2005: 34).

En effet, la réflexion métalittéraire, éparpillée tout au long de ses romans, souligne la dimension salutaire de l'écriture. Dans *Le Chagrin*, Duroy revient sur les effets dévastateurs de son premier roman, *Priez pour nous*. Le narrateur met l'accent sur sa vision de la littérature comme un moyen d'étaler sa vérité, en même temps qu'elle exprime une douleur qui transperce son expérience. Aussi l'écriture s'identifie-t-elle avec la vie, à tel point que sans elle le narrateur craint de perdre son équilibre:

Dix ans avant d'écrire la première version de *Priez pour nous*, je règle déjà quelques comptes à coups de hache, découvrant combien l'écriture me sort de mon chagrin, combien elle me donne le sentiment d'exister, enfin (d'ailleurs, j'entends cogner mon cœur, parfois je pleure, parfois je ris aux larmes, comme cela ne m'arrive jamais, y compris en pleine extase amoureuse) (2013: 407-408).

Rousseau et Duroy partagent, donc, la vision de l'écriture comme le moyen de préserver leur mémoire face à l'oubli et à la malveillance dont ils se croient victimes. L'entreprise, par conséquent, dévient chez eux une expérience radicale. Dans ce contexte, le sujet du voyage constitue un axe d'analyse nous permettant de mettre en valeur certains aspects essentiels de leur production autobiographique. Nous allons, de prime abord, nous pencher sur le voyage en tant qu'une expérience de formation, celle qui va permettre aux héros de se construire. Ensuite, nous allons développer le voyage comme une fuite des difficultés que la réalité leur impose. Finalement, nous allons mettre en relief l'idée du voyage comme une expérience intérieure à la recherche du passé et des origines, et d'un espace personnel. Des

parallélismes seront établis entre les deux auteurs, qui accordent au voyage un rôle essentiel dans la construction de leurs récits.

2. Le voyage en tant qu'expérience d'initiation dans la vie

Comme nous allons le constater, à un moment donné de leur vie, les héros de Duroy, et le jeune Jean-Jacques aussi, identifient voyager et vivre. En fait, ils sont séduits par l'idée du voyage comme une libération: "vivre c'est faire le tour du monde, c'est bourlinguer" (Duroy, 2013a: 260), d'après les mots de William, le narrateur de *Priez pour nous*, ce qui relève d'ailleurs d'un imaginaire adolescent assez banal. Toujours est-il que, chez Rousseau et Duroy, l'expérience du voyage constitue d'emblée un vrai rite de passage, qui contribue au développement personnel des héros dans la mesure où il leur permet de se construire une identité face à leur milieu d'origine.

La fin du premier livre des *Confessions* de Rousseau clôt la séquence initiale de sa vie, celle de son enfance et sa première adolescence. Avant de se pencher sur la période itinérante qui suit son départ de Genève, l'écrivain met en relief ce qu'il serait devenu au cas où il serait « tombé dans les mains d'un meilleur maître » (1991: 79). En effet, il aurait mené une vie obscure comme artisan:

J'aurais passé dans le sein de ma religion, de ma patrie, de ma famille et de mes amis, une vie paisible et douce, telle qu'il la fallait à mon caractère, dans l'uniformité d'un travail de mon goût et d'une société selon mon cœur (1991: 79).

Contrairement à cette possibilité, son départ de Genève va le mener à une vie errante pendant les quatre années qui suivront, jusqu'à son établissement à Chambéry chez Mme de Warens, ce qui nous est expliqué dans le livre cinquième.

Suite à un bref séjour chez sa nouvelle protectrice à Annecy, le livre deuxième annonce le départ du jeune Jean-Jacques pour Turin, où il va se convertir de force au catholicisme, une expérience qu'il trouve assez décevante:

Ainsi s'éclipsèrent en un instant toutes mes grandes espérances, et il ne me resta de la démarche intéressée que je venais de faire que le souvenir d'avoir été apostat et dupe à la fois (1991: 106-107).

Son séjour à Turin constitue, donc, une véritable initiation dans la vie. D'ailleurs, sa conversion au catholicisme va le marquer à jamais contre une vision dogmatique de la religion. En effet, il va s'écarter désormais d'une interprétation sectaire du christianisme, fidèle plutôt à la spiritualité calviniste de son enfance.

Au-delà de la question religieuse, déterminante pour sa formation, il vit plusieurs

expériences à Turin. C'est ainsi qu'il tombe amoureux de Mme Basile, ce qui lui permet d'éprouver des jouissances inouïes à l'idée de frôler de ses lèvres la main de la jeune fille. Par contre, son amour pour Mlle de Breil, chez qui il a été embauché comme domestique, lui apprend les énormes différences sociales les séparant, qu'il arrive à réduire éventuellement par un trait d'esprit:

Ce fut un de ces moments trop rares qui replacent les choses dans leur ordre naturel, et vengent le mérite avili des outrages de la fortune (1991: 134).

Cette période turinoise comporte aussi un aveu, celui du ruban volé, séquence dont l'auteur se sert pour décharger sa conscience et demander qu'il lui soit « permis de n'en reparler jamais » (1991: 123). Il s'agit, par conséquent, d'une étape essentielle dans l'apprentissage vital de l'auteur en ce qui concerne le refus du dogmatisme religieux, l'initiation sentimentale et la prise de conscience sociale suite à son expérience comme domestique chez les du Solar. Parallèlement, son esprit aventurier le force à refuser la carrière diplomatique vers laquelle le comte de Gouvon le dirige. C'est ainsi que, épris d'indépendance, il quitte la ville italienne avec un tel Bâcle, un jeune compatriote:

Dès lors, je ne vis plus d'autre plaisir, d'autre sort, d'autre bonheur, que celui de faire un pareil voyage, et je ne voyais à cela que l'ineffable félicité du voyage, au bout duquel, pour surcroît, j'entrevois Mme de Warens, mais dans un éloignement immense; car pour retourner à Genève, c'est à quoi je ne pensais jamais (1991: 137-138).

Cet extrait relève d'une proximité surprenante avec le passage de *Priez pour nous* où le jeune William exprime ce besoin adolescent de se construire en se détachant de son milieu d'origine et, même, contre lui: cette « ineffable félicité du voyage » rousseauiste nous renvoie à l'idée qu'on ne vit vraiment qu'en voyageant: « vivre c'est faire le tour du monde » (2013a: 260).

De retour à Annecy, le jeune Jean-Jacques apprend que Mme de Warens est partie à cause du décès du roi de Sardaigne, son protecteur. Il entreprend, donc, un voyage qui le mène en Suisse, où il rencontre son père, qui n'essaie pas de le retenir. De nouveau en France, il trouve sa protectrice à Chambéry, où elle s'est installée en l'occurrence. À partir de cette période, malgré les fréquents déplacements en Suisse (il se rend à Genève, par exemple, réclamer la part de sa mère), il reste auprès de "maman" la plupart du temps, depuis leur emménagement aux Charmettes. À cause de son penchant hypocondriaque, toutefois, il se fait visiter par un médecin à Montpellier, mais ce voyage est surtout associé à l'éveil des sens auprès de Mme de Larnage:

Cette vie délicieuse dura quatre ou cinq jours, pendant lesquels je me gorgeai, je m'enivrai des plus douces des voluptés. Je les goûtai pures, vives, sans au-

cun mélange de peine: ce sont les premières et les seules que j'aie ainsi goûtées, et je puis dire que je dois à Mme de Larnage de ne pas mourir sans avoir connu le plaisir (1991: 291).

De retour aux Charmettes, il se voit déplacé auprès de « maman », ce qui détermine son départ vers Lyon, où il est embauché comme précepteur chez les Mably avant d'entreprendre son aventure parisienne. La fin du livre sixième clôt le récit des « erreurs et fautes de ma jeunesse » (1991: 309).

Dans la clôture de la première partie des *Confessions*, Rousseau se montre satisfait de son récit : « J'en ai narré l'histoire avec une fidélité dont mon cœur est content » (1991: 309). Le pacte de véridiction établi dès le préambule repose, donc, sur l'engagement de l'auteur, doublé de narrateur et de personnage. Chez Lionel Duroy, par contre, le contrat de lecture reste flou, ambigu. En fait, alors que Rousseau choisit de classer son texte sous l'étiquette de « mémoires », faute du néologisme « autobiographie », qui n'est pas encore d'usage, Lionel Duroy affiche le mot « roman » sur les couvertures de ses récits. De surcroît, il n'identifie pas non plus l'auteur, le narrateur et le héros, ce qui lui permet de se cacher sous de divers noms d'emprunt, comme Marc, Luc ou Augustin, des prénoms qu'il emploie de façon récurrente dans ses romans. Toujours est-il, néanmoins, que de nombreuses données intertextuelles et épitextuelles⁴ suggèrent une lecture référentielle des récits.

En ce qui concerne l'intertextualité, les romans de Duroy, d'une part, reviennent de façon continue sur une série de séquences biographiques malgré la diversité des narrateurs (la vie heureuse à Bizerte et à Neuilly, l'expulsion et le relogement dans une cité ouvrière en banlieue parisienne, la folie de sa mère...); d'autre part, les commentaires entrecroisés soulignent la dimension autobiographique des textes, comme dans cet extrait de *Colères*, où le narrateur, Marc en l'occurrence, remémore les réactions provoquées par *Le Chagrin*:

Curtis, mon éditeur, qui parle rarement pour ne rien dire, m'a rapporté qu'une de ses amies s'était étonnée, après avoir lu mon autobiographie, qu'Hélène supporte "la façon un peu obsessionnelle" dont je semblais l'aimer. Si je songe à cette réflexion, tandis qu'assis à mon bureau je me demande ce que je pourrais bien écrire, c'est qu'elle fait écho à une chose que m'a dite Hélène. Tu me fétichises, mon chéri (2011: 18).

Cette technique des renvois semble, donc, vouloir contrecarrer la dimension fictionnelle du récit suggérée par l'étiquette « roman », ce à quoi contribuent de même les déclarations de l'auteur remarquant le côté autobiographique de son écriture. Dans une vidéo promotionnelle du *Chagrin* (2010), l'auteur classe son livre comme « le roman de ma vie », où il raconte ce qu'il « a compris de la vie », ce qu'il résume « sous le mot autobiographie ». Par conséquent, ces commentaires épitextuels renforcent l'ambiguïté du statut générique du

4 Nous employons les néologismes de Gérard Genette, repris par Vincent Colonna (1989) et Gasparini (2004) dans leurs études sur l'autofiction.

roman. Au-delà des avantages divers de cette option, dont la possibilité de déjouer des ennuis juridiques, il est évident que l'auteur trouve intéressant de rassembler fiction et autobiographie. Qu'il nous soit permis, à ce sujet, d'évoquer les réflexions d'André Gide à la fin de la première partie de *Si le grain ne meurt* :

Les Mémoires ne sont jamais qu'à demi sincères, si grand que soit le souci de vérité: tout est toujours plus compliqué qu'on ne le dit. Peut-être même approche-t-on de plus près la vérité dans le roman (Gide, 2013: 280).

Chez Duroy, en effet, l'étiquette « roman » permet de rendre une version plus libre et vraie du vécu.

Quant au voyage, Duroy l'associe souvent à l'idée de l'initiation dans la vie, comme c'est le cas aussi chez Gide: n'oublions pas le rôle du séjour tunisien dans le processus de construction personnelle de celui-ci, notamment par rapport à la prise de conscience de l'homosexualité. Il s'agit, en effet, d'une séquence essentielle du récit autobiographique.

Dans les romans de Duroy, les héros rêvent de voyager depuis le début de leur adolescence. C'est une pulsion qui montre à quel point ils détestent les constrictions imposées par leurs familles. Le voyage, en effet, va leur permettre de se croire à la hauteur de leurs rêves de liberté, face aux exigences de la vie bourgeoise. En juin 1971, le jeune William part à vélo vers l'Atlas, dans le but de devenir « un héros digne d'être aimé » (2013b: 403), contrairement à son père, qui a épousé sa mère « après s'être planqué durant toute la guerre » (2013b: 404). C'est pourquoi il tient tellement à son voyage en Éthiopie planifié avec son frère Nicolas:

-[...] Mais vivre c'est faire le tour du monde, c'est boulinguer. Moi, je vais voyager jusqu'à trente ans et à trente ans je crèverai. Ça, je l'ai toujours su. Seulement en attendant j'aurai eu une vraie vie (2013a: 260).

William, le narrateur de *Priez pour nous* et du *Chagrin*, exprime donc cet idéal romantique qui associe le voyage à la plénitude vitale, face à la vie bourgeoise incarnée par Paul, un jeune homme dont le seul intérêt est « de reprendre la boîte de son père » (2013a: 260). Par conséquent, malgré la grossesse inattendue de sa petite amie Véronique, William décide de partir en Éthiopie, car « je veux rester libre, tu comprends!?! » (2013a: 274), ne voulant pas devenir, comme son père, dont l'image le hante, « un petit mari de merde » (2013a: 274). Dans *Le Chagrin*, William revient sur cette question en évoquant sa décision de partir malgré la grossesse de sa copine, prénommée Agnès dans ce récit:

Au lieu de compatir, je sens monter une énorme colère. Mais je ne reconnais pas immédiatement ma vieille colère contre la faiblesse de Toto à l'égard de notre mère, voyez-vous, de sorte que je n'ai pas conscience de confondre Agnès avec notre mère et que, ne voulant à aucun prix marcher sur les traces de notre père, je dis très haut et très violemment, ce que j'ai tant rêvé l'entendre dire:

-Agnès, tu ne peux pas m'empêcher de faire ce que je veux. Ce voyage est très important pour moi (2013b: 424-425).

Cette décision, pourtant, va lester désormais leur amour. Dans *Écrire*, Marc, le narrateur, évoque les conséquences douloureuses de ce voyage en Éthiopie qui lui a valu la méfiance d'Agnès, sa femme:

Aujourd'hui, je sais qu'elle entendait me faire payer mon départ pour Addis-Abeba vingt ans plus tôt. Durant ces vingt années, nous ne nous étions pas donné de plaisir, ou si peu, parce qu'au fond elle n'était jamais parvenue à me pardonner (2005: 43).

Cette expérience tourne donc au drame, car les blessures subies par Agnès ne guériront jamais.

Au-delà du voyage en Éthiopie, le narrateur partage avec sa compagne une expérience initiatique, celle de leur traversée américaine. Au lieu de partir en Australie, ce dont William avait rêvé dans son adolescence, ils vont quitter le Havre en juillet 1975 sur le « Pouchkine » en direction du Canada. Mais ils se heurtent à une réalité brutale à laquelle ils ne s'attendaient pas:

Nous sommes assez abattus les premiers jours, étreints par notre brutale solitude et l'extinction de nos rêves d'enfant (entretenus trois années durant) au contact d'une réalité impitoyable. Il n'y a pas plus de place ici qu'en France [...], pour des gens comme nous qui préféreraient ne pas avoir de compte en banque et de se tenir en marge de la grosse lessiveuse dans laquelle tous plongent avec entrain (2013b: 481-482).

Le récit de ce voyage, qui se poursuit jusqu'en Argentine, où le général Videla vient de prendre le pouvoir, souligne la mise à l'épreuve des illusions juvéniles. Leur retour en France constitue, donc, la fin de l'adolescence et l'entrée dans la vie adulte. Augustin, le narrateur de *Vertiges*, revient avec nostalgie sur ce voyage, lors d'une visite du Havre en octobre 1990, où il évoque son départ vers l'Amérique avec sa compagne Cécile, quinze ans plus tôt, à la recherche de leur endroit dans le monde:

Après notre traversée des deux Amériques à bord de notre fourgonnette, j'imagine que nous allons tomber en Argentine sur une propriété en déshérence qu'on nous cédera pour un franc symbolique. Un matin, nous découvrirons cet endroit, interdits d'émotion et de stupeur, et nous saurons que nous sommes arrivés, une maison en bois comme celle d'Herzog, le héros de Saul Bellow [...]. C'est ici que nous nous installerons pour le reste de notre vie (2014: 72).

Des années plus tard, Augustin récupère son « vieux rêve d'une maison en Argentine » (2014: 286) auprès d'Esther, sa deuxième femme, avec qui il décide d'acheter une maison au Cantal en 1995.

Dans *Mon premier jour de bonheur*, le narrateur, Luc Seyvoz, commence son récit justement à partir de son retour d'Amérique, qui nous est présenté comme un échec. Janda, sa compagne dans ce roman, et lui-même veulent quitter la France, où ils ne trouvent pas leur place:

-Bon Dieu, j'ai dit, cette fois, Janda, on y est. Cette saloperie d'année est en train de crever. [...] Plus jamais on ne se retrouvera dans cette saloperie d'hiver, dans ce pays de merde, dans cette ville de merde... (1996: 28).

Cependant, déjà sur le « Pouchkine », le bateau qui va les conduire en Amérique, Luc trouve que « ce voyage est une connerie » (1996: 117). L'expérience américaine commence, donc, lestée par « l'absurdité » (1996: 117). Le héros réalise, en somme, à quel point cette décision relève d'une détermination adolescente, d'un idéalisme que les difficultés de la traversée ont dévoilé.

Comme nous venons de le voir, le voyage constitue une séquence essentielle dans le processus de construction personnelle du héros. Rousseau, depuis son départ de Genève, entre dans une période pleine d'expériences qui lui permettent de découvrir l'amour, le plaisir; qui lui offrent la possibilité de se former et de trouver son chemin dans la vie; qui lui apprennent les contradictions et les misères de la servitude, de l'injustice sociale, des déconvenues amoureuses... Même si la trajectoire des héros de Duroy s'écarte de la précocité rousseauiste, tous ces personnages, qui en fait ne correspondent qu'à un seul, sont marqués par l'idée du voyage comme une rupture face au passé familial et comme une sorte d'expérience initiatique leur permettant de se construire dans un contexte défavorable.

3. Le voyage comme une fuite

Chez Rousseau et Duroy, l'idée du voyage s'identifie aussi avec celle d'une fuite face à la radicale hostilité du monde. En effet, les deux derniers livres des *Confessions* illustrent l'impossible adaptation du narrateur à un milieu qui est devenu pour lui une souricière. Les causes de cette situation il faudrait les chercher, d'abord, dans l'indépendance de l'écrivain, incapable de se soumettre au joug des puissants; ensuite, dans la confiance trompée par ses proches, dont les philosophes; mais surtout dans la parution de l'*Émile* et le *Contrat social*, qui lui ont valu l'animosité du Parlement et de l'Église. Son exil en Suisse deviendra, en effet, un véritable chemin de croix aboutissant au désastre de Môtiers.

De même, les romans de Duroy montrent à quel point ses héros sont incapables de vivre dans des milieux qui les rejettent à maintes reprises. Le voyage constitue, donc, non seulement une étape initiatique, mais aussi devient-il l'image de l'inadaptation, le miroir qui dévoile l'échec personnel.

Dans *Je voudrais descendre*, le deuxième roman de Duroy, le départ joue un rôle es-

sentiel: « -Nous allons partir, ça ne peut plus durer comme ça. Montez, les enfants... » (1993: 10). Abandonné par son épouse Olivia et débordé par une crise littéraire qui l'empêche d'écrire, Luc Nivelles quitte Paris avec ses enfants, une fuite désespérée qui va le mener au milieu de l'horreur dans une ville étrangère assiégée. Le récit, donc, évoque la descente aux enfers de la guerre et l'espoir d'une reconstruction personnelle.

Dans *Mon premier jour de bonheur*, la fuite s'inscrit dans des périodes précédentes, en pleine adolescence. Ce roman, qui illustre l'échec des rêves de jeunesse, évoque la volonté de fuir comme un trait caractéristique du héros. Déjà en 1981, Luc Seyvoz, le narrateur, envisage de quitter la France et de s'installer en Australie « pour en finir une bonne fois avec les parents » (1996: 51).

Quelques années plus tard, il remplacera l'Australie par l'Amérique, où il décide de s'installer avec Janda, sa copine. L'expérience américaine, cependant, tourne mal. En France à nouveau, ils doivent quitter Lille, leur ville, pour s'installer à Roubaix, où ils peuvent se permettre de payer un logement. Abandonné peu après par Janda et loin des espaces lillois auxquels il se sent lié, la vie à Roubaix devient pour Luc la découverte d'un monde inconnu, un vrai voyage dans une autre réalité sociale, marquée par la violence et le déracinement. Roubaix, qui n'est pas sans évoquer la ville assiégée de *Je voudrais descendre*, lui renvoie sans doute l'image de son échec. Paradoxalement, Blaise, le père de Paul d'Audrey, le héros de *Des hommes éblouissants*, décide de se soustraire à l'effondrement de sa famille en choisissant Roubaix pour commencer une nouvelle vie.

La séquence de la fuite, telle qu'elle nous a été présentée dans *Je voudrais descendre*, réapparaît dans *Un jour, je te tuerai*, où le héros, Paul d'Audrey, un écrivain marqué par la destruction de sa famille, suite à l'abandon de sa femme, décide de partir vers l'Est avec ses enfants, poussé par l'urgence de se soustraire à l'écroulement de sa vie. Mais « malgré lui, Paul écrit une fin heureuse » (1999: 84), les personnages déjouant le blocus et réussissant à « se soustraire au désastre » (84).

Parfois, les héros de ces romans choisissent de partir en mission professionnelle poussés par l'urgence de quitter une vie en train de s'effondrer. C'est ainsi que Marc décide dans *Écrire* de voyager en Nouvelle Calédonie enquêter sur les origines des rivalités entre les colons et la population autochtone, guidé par une vision du journalisme qui privilégie le point de vue personnel face au « fameux principe d'objectivité » (2005: 23). Au plus profond de sa crise intime, après le départ d'Agnès, Marc choisit de voyager en Colombie, prêt à se laisser tuer dans la nuit:

Oui, j'estimais que c'était elle qui avait tué en moi la capacité d'écrire en me volant mon *âme*. Enfin, peut-être à cause des sacs-poubelle dans lesquels elle avait jeté tout ce qui m'appartenait, je me sentais une solidarité avec ces Colombiens qui sondaient les poubelles. [...] Je n'avais pas envie de mourir, j'avais envie d'écrire [...], mais je vous avoue, Curtis, que certaines nuits,

songeant qu'on allait peut-être nous *nettoyer*, j'éprouvais une forme de soulagement (2005: 92).

Ce même épisode est repris dans *Vertiges*, où le narrateur, prénommé Augustin cette fois-ci, met en relief l'impression de désespoir provoquée par l'échec amoureux et l'impuissance créative. Cette liaison entre la vie professionnelle et intime va être mise en évidence, à nouveau, lors d'un voyage en Yougoslavie évoqué dans *Écrire*:

Qu'est-ce que je fichais en Yougoslavie, moi qui ne voulais à aucun prix refaire du journalisme? Je crois qu'à la vérité j'avais envie d'écrire sur la guerre familiale qui m'avait laissé exsangue, mais que, ne me sentant pas encore prêt à le faire, j'ai profité d'une guerre qui ne me concernait pas (2005: 100).

Malgré la reconstruction de sa vie personnelle avec Hélène, sa nouvelle compagne, qui vient d'accoucher d'un enfant, Marc ne peut pas se passer de s'interroger sur l'origine de son désastre.

La fuite affiche une tout autre dimension dans *Le Chagrin* lorsque le narrateur, au moment de l'énonciation, incapable de poursuivre le récit de sa vie, se voit forcé de quitter la résidence familiale pour se réfugier dans le calme d'un hôtel:

Une nuit, n'en pouvant plus, je sortis dans la rue, et, croisant un hôtel du côté de Nation, j'eus soudain l'envie de m'y réfugier. Je me rappelle le soulagement qui me gagna aussitôt dans le hall (2013b: 73).

Le long de ce récit, cependant, d'autres images de la fuite sont évoquées. Des fois, il revient au rêve adolescent d'abandonner la France pour un pays lointain, comme l'Australie. En d'autres occasions, le narrateur souhaite une vie au paradis, qu'il identifie à la fin de son adolescence avec la maison d'Agnès à Rabós, auprès de Figueres, où il se réfugie avec sa petite amie loin des difficultés du quotidien. Des mois plus tard, l'Islande remplace l'Espagne comme destination rêvée.

Dans *Colères*, Marc Maison, le narrateur, exprime sa volonté de fuir à vélo à un moment de sa vie où les difficultés avec son fils adolescent l'amènent au bord de l'abîme. C'est alors qu'il reconnaît le parallélisme avec son départ à vélo vers le sud du Maroc, lorsqu'il avait décidé de rompre avec sa famille:

C'est drôle comme chaque fois que je m'élançais vers le bois de Vincennes, fuyant notre maison, soudain léger comme un oiseau, ou du moins en ayant le sentiment, je repense à ce voyage au Maroc et à mon vieux *Singer* aujourd'hui à la retraite dans notre maison de Provence. À la rupture qu'a signifié ce voyage vers le Haut-Atlas. Enfant sans destin au départ, [...] j'étais devenu un homme au retour. J'avais décidé de vivre, et donc commencé de rompre silencieusement avec mes parents et mes frères et sœurs (2011: 16).

Le voyage, comme nous l'avons souligné, devient un leitmotiv central dans ces romans. Le narrateur décide souvent de partir lorsque la situation se fait intenable. C'est ainsi qu'il s'envole vers la Yougoslavie suite à l'échec de son deuxième mariage et aux difficultés avec son fils.

Voyager, donc, constitue une sorte de processus de deuil. Dans *Vertiges*, un roman où l'idée d'échec est essentielle, le voyage devient une voie d'échappement. Augustin, le narrateur, se réfugie dans sa maison du Mont-Pertus, où il croit renouer avec son passé tunisien. Mais bientôt il éprouve le besoin de s'installer à Roubaix pour pouvoir écrire sur la fin de sa vie avec Cécile, sa première femme:

C'est au fil des orages de cette fin d'été [...], que me vient la trame du livre que je vais écrire, un effondrement, le mien, puis l'apparition d'Esther dans un paysage de ruines. L'action se déroulera à Roubaix, la seule ville de France à offrir le visage de la guerre au milieu de la décennie 1990 (2014: 309).

Des années plus tard, lorsque sa relation avec Esther se dégrade, il voyage pour essayer de comprendre. Il revient à Turin pour retrouver le mystère de leurs premières amours:

Comme j'ai besoin de retrouver l'émotion de Turin, je fais une chose insolite, je repars seul pour l'Italie, à la fin de l'été. Entre-temps, Esther a repris son travail à Villedieu. [...] Elle se doute que je vais écrire sur nous – pourquoi retournerai-je à Turin, sinon? Mais elle ne me pose aucune question (2014: 362).

Au moment où sa vie de ménage avec Esther se délite, Augustin trouve dans le voyage le moyen d'échapper à sa détresse. Il revient à la pratique de la moto, alors qu'il l'avait remplacée par le vélo vingt ans auparavant; il accepte des déplacements professionnels qu'il aurait refusés en d'autres circonstances: il rencontre la fille d'un dictateur sud-américain à Husum, puis à Acapulco. De retour en France, Augustin ne peut pas rester à côté de sa femme, une anxiété angoissante le tenaillant à la seule idée de la frôler. Il part dans la nuit, donc, se réfugier dans un hôtel:

Comme c'est étrange cette impression que toute sa vie est en train de se détraquer, de partir à la vau-l'eau, et que cette nuit à l'hôtel en est la manifestation la plus criante (2014: 448-449).

Victime de la phobie qui lui fait associer Esther, sa femme, à l'image terrifiante de sa mère, Augustin passe ses nuits à pédaler et, suite à la proposition de son éditeur, il part pour Reykjavík rencontrer une chanteuse d'opéra qu'il aide à rédiger ses mémoires:

[...] et brusquement notre avion qui bascule sur l'autre aile, bien trop brusquement pour que ça soit normal, bien trop brusquement, le pilote a dû voir le chasse-neige au dernier moment et prendre peur, merde qu'est-ce qu'il fout

là celui-ci? et de nouveau je songe que nous pourrions nous écraser, et de nouveau j'en éprouve un soulagement furtif, oh oui mon Dieu... (2014: 507).

Nous avons pu observer, au fur et à mesure que les difficultés sentimentales et professionnelles des héros de ces romans se développent, qu'ils cherchent une voie d'échappement au désastre qui les entoure, que ce soit à vélo, en moto, en bateau, en acceptant des déplacements professionnels loin de Paris... Mais le sujet de la fuite devient l'axe central du dernier roman de Duroy, *Échapper*. Depuis son enfance, le narrateur, prénommé Augustin aussi, affiche cette tendance à fuir la folie maternelle grâce à la lecture, mais au moment de l'énonciation il évoque un voyage à Husum, une ville associée avec un roman qui l'a profondément marqué, *La leçon d'allemand* de Siegfried Lenz. Lorsque, deux ans auparavant, au plus noir de sa crise conjugale avec Esther, elle lui propose de partir en vacances en Allemagne du Nord, il en est fortement choqué:

Mais voilà que je ne souris plus, car l'incongruité de ce voyage avec Esther me saute au visage brusquement: comment avais-je pu accepter qu'elle m'accompagne dans le livre de Lenz, alors que ce livre avait été mon refuge dans un de ces moments effrayants où je l'avais fuie, elle, Esther, songeant que mon cœur allait se rompre si je demeurais quelques minutes de plus allongé auprès d'elle? [...] Ah, non! aurais-je dû m'écrier. Husum, c'est chez moi, Esther, ni toi ni personne n'y viendra jamais (2015: 33).

Malgré tout, ils vont faire ce voyage, qui, comme prévu, ne pourra pas arrêter le processus de dégradation de leur amour. Deux ans plus tard, alors que leur histoire est déjà finie, il reviendra tout seul y faire son deuil, écrire auprès du souvenir d'Esther sur les traces du roman de Lenz:

-J'aimerais retourner à Rugbüll, à Husum, à Glüserup... J'aimerais retrouver les personnages de Lenz [...]. J'ai tellement aimé ce livre, Curtis, que j'aimerais habiter dedans, y entrer et ne plus en sortir (2015: 28).

Cependant, installé temporairement à Husum dans un appartement aménagé pour l'académie du Schleswig-Holstein dans une ancienne caserne, il est soulagé de ne pas devoir s'expliquer avec des gens qui, comme lui, sont de passage, car « je ne saurais pas quoi leur répondre » (2015: 58). Il loue plus tard une chambre avant de s'installer pour quelques mois (« une éternité au point où j'en suis de ma vie », 2015: 157) dans une maison extraordinaire à Mogeltonder. Dans cette bâtisse, qui s'ajoute dans l'imaginaire du narrateur à la maison qu'il n'a jamais eue en Argentine et à celle, éblouissante, qu'il partage avec ses enfants au Mont-Pertus, il réfléchit à son voyage. Le lien avec l'une de ses filles (« jamais Coline ne me laissera m'enfuir », 2015: 234) le ramène, toutefois, à la réalité et le pousse à dresser un bilan de son voyage aux confins du Danemark et de l'Allemagne:

Comment lui expliquer que je n'ai pas retrouvé Rugbüll, que Rugbüll n'existe que dans le livre de Lenz, mais que je ne suis pas déçu pour autant? Elle est demeurée fixée sur mon enthousiasme du départ et il me faudrait maintenant tout un livre pour lui faire partager ce qui m'est arrivé depuis mon premier jour à Husum, qu'elle comprenne comment j'ai pu m'éloigner de mon projet initial jusqu'à l'oublier, et me laisser porter par ce qui se présentait. [...] Eh bien oui, tout un livre. C'est dire à quelle allure la vie nous file entre les doigts (2015: 236).

En somme, Lionel Duroy, comme Jean-Jacques Rousseau, fait du sujet de la fuite un thème qui traverse l'ensemble de son œuvre. Dans *Échapper*, toutefois, cet aspect obtient une place de privilège, ce qui est déjà annoncé par le titre du roman. En effet, sur les traces de l'histoire de Lenz et dans le cadre spatial d'une nature hostile, le narrateur essaie de faire le deuil de la destruction de sa vie familiale et de se reconstruire. De surcroît, l'écriture de son récit est intimement liée à l'expérience du voyage, dans la mesure où le narrateur rapporte son histoire peu après les événements. À ce sujet, l'image récurrente d'Augustin, l'écrivain doublé de cycliste, à vélo contre le vent du Schleswig-Holstein devient le symbole de sa démarche.

4. Le voyage à la recherche des origines et de l'espace personnel

Une fois analysé le voyage en tant que période initiatique et comme une fuite des difficultés de la vie, nous allons nous pencher maintenant sur une autre dimension, celle de la recherche des origines, un aspect important chez Rousseau et Duroy. En effet, lorsque Jean-Jacques Rousseau quitte Genève en 1728 de peur de rencontrer son patron, il commence une vie errante et aventurière qui va l'occuper jusqu'à son départ pour Paris en 1741. Il revient à Genève à plusieurs reprises, mais toujours pour de courtes périodes: il visite son père à Nyon et à un autre moment il réclame la part de sa mère; mais ce n'est qu'en 1754 qu'il décide de revenir à la foi de ses parents afin de ne pas perdre sa condition de citoyen de Genève. Il est persuadé que, l'essentiel étant partagé par les confessions catholique et protestante, il correspond au citoyen d'adhérer au dogme établi par l'État. C'est pourquoi il accepte, donc, de proclamer sa foi protestante, condition nécessaire pour récupérer ses droits comme citoyen genevois. Or, les réactions à la dédicace à la République de Genève de son *Discours sur l'origine de l'inégalité* lui montrent les difficultés de ce retour à sa ville natale, car il n'est pas apprécié par le patriciat qui gouverne cet état.

Dans les livres XI et XII des *Confessions*, Rousseau évoque son exil suisse après la condamnation du Parlement de Paris et de la Sorbonne en 1762. Il décide de partir vers la ville de Berne, en attendant la possibilité de se fixer à Genève. Pourtant, il ne se fait pas d'illusions à ce sujet: il est au courant de l'animosité du Conseil genevois suite à la parution de son *Discours sur l'origine de l'inégalité* et, d'ailleurs, il se croit la victime d'« une secrète

jalousie » contre sa personne enracinée « dans tous les cœurs genevois » (2002: 347). Arrivé donc à Berne en juin 1762, il fait l'éloge de cette terre de liberté. Or, ce ne sera qu'un mirage: « je me suis toujours passionné pour ce qui devait faire mon malheur » (2002: 354).

Chez Duroy, le voyage affiche aussi une volonté de retrouver, d'une part, les origines personnelles et, d'autre part, les espaces qui ont marqué la vie des héros. Nous allons, d'abord, mettre en relief cette recherche des racines. Dans *Le Chagrin*, le narrateur évoque un moment essentiel dans sa vie, lorsqu'il est envoyé par *Libération* en octobre 1980 à El-Asnam, en Algérie. Deux ans plus tard, il part à nouveau vers le Maghreb en journaliste, suite à la découverte d'un charnier de la guerre franco-algérienne. Au printemps 1983, c'est en rentrant d'Algérie qu'il commence « ce que je crois être mon premier roman [...] l'histoire d'amour de mes parents » (2013b: 538). Par la suite, au printemps 1987, il y reviendra encore enquêter sur Jacques Vergès.

Contrairement à Rousseau, qui se rend à Genève pour récupérer ses droits et échapper au harcèlement des autorités françaises, chez Duroy l'Algérie représente la découverte du paradis perdu, celui de l'enfance, même si sa famille n'a jamais vécu en Algérie, mais en Tunisie:

“Comment ai-je pu attendre l'année de mes trente ans pour découvrir que c'est ici ma place, que c'est ici chez moi ». Alors le nom de celui avec qui je voudrais partager ce moment surgit: Toto! Toto [...] a dû m'enseigner sans le savoir que nous avons laissé en Afrique du Nord quelque chose d'irremplaçable, de l'ordre des bras d'une mère dans lesquels on pourrait demeurer jusqu'à la fin des temps, serein et comblé, ne redoutant plus rien ni de la vie ni des hommes (2013b: 527).

L'Afrique du Nord est, donc, liée à l'inconscient du narrateur à tel point qu'il revient sur place à la recherche de ce “bonheur entrevu durant les premières semaines de ma vie” (2013b: 539). C'est pourquoi, malgré la mise en question du rôle joué par la France en Algérie, le narrateur ne deviendra jamais indifférent à la douleur des pieds-noirs, pour qui son père éprouve un très fort attachement. Lorsque William entrevoit l'occasion de partir en Nouvelle-Calédonie comme journaliste, il n'hésite pas à faire le lien entre les deux processus historiques:

La guerre qui se livrent en Nouvelle-Calédonie colons et Canaques me replonge dans la guerre d'Algérie. [...] C'est cette ambivalence dont je ne parviens pas à me défaire, et sans doute aussi la honte ou la tristesse de m'être trompé, enfant, en prenant fait et cause pour les pieds-noirs *contre* les Algériens, qui m'inspire une nuit la décision de partir (2013b: 564-565).

Dans *Ecrire*, le narrateur insiste sur les connexions intimes qui le mènent à s'intéresser au conflit calédonien, associé à nouveau avec la guerre d'Algérie. En fait, il se voit divisé entre la raison politique des Canaques et sa proximité des colons:

Des deux côtés, les gens avaient été trompés, et je me disais qu'à leur place moi aussi j'aurais fait la guerre dans le camp qui m'avait vu naître. La légimité revenait aux Kanaks, je le pensais profondément, tout en convenant qu'enfant de Caldoche je n'aurais sans doute pas quitté les miens pour aller me battre dans les rangs des Kanaks... (2005: 24).

La recherche des origines nord-africaines réapparaît dans *Vertiges*, lorsque le narrateur, prénommé cette fois Augustin, décide, presque sans consulter sa compagne, d'acheter une maison au Mont-Pertus « comme on en trouve à Tunis ou dans la plaine de la Mitidja, aux portes d'Alger » (2014: 290). Les raisons qui le poussent à le faire le renvoient à son enfance tunisienne:

On dirait que tous mes souvenirs ont été rassemblés là, transplantés depuis Bizerte dans cette improbable maison du Mont-Pertus dont personne n'a voulu et qui semblait m'attendre (2014: 291).

Chez Rousseau, la quête d'un espace personnel, fait à la mesure de sa sensibilité, constitue un élément notable de sa biographie. À ce sujet, au-delà des périodes des Charmettes, de l'Ermitage et de Mont-Louis, son séjour à l'île de Saint-Pierre pourrait être évoqué comme l'aboutissement de cette recherche, que les deux écrivains partagent:

Ce choix était si conforme à mon goût pacifique, à mon humeur solitaire et paresseuse, que je le compte parmi les douces rêveries dont je me suis le plus vivement passionné. Il me semblait que dans cette île je serais plus séparé des hommes, plus à l'abri de leurs outrages, plus oublié d'eux, plus livré, en un mot, aux douceurs du désœuvrement et de la vie contemplative (2002: 409).

Mais la haine des hommes, on le sait bien, ne va pas lui être épargnée⁵.

Le voyage permet, donc, aux personnages de renouer avec leurs origines et de trouver leur place dans le monde. Aussi leur permet-il de revenir sur les espaces représentatifs de leurs vies. Dans *Je voudrais descendre* de Duroy, Luc Nivelles, le narrateur, entreprend un voyage vers l'Est sur les traces d'un autre périple qu'il avait partagé avec Olivia, sa femme, dont il vient de se séparer : « Je reconnais les maisons de la place, puis les larmes me brouillent les images » (1993: 38). C'est cette même séquence qui va être évoquée dans *Un jour je te tuerai*, où une voix à la troisième personne reproduit l'itinéraire qui conduit Paul, le héros, vers l'Est: « Enfin, un soir, ils passent une frontière de trop sans y prendre garde » (2002: 82).

Cette même tendance qui pousse le héros à rejoindre les espaces qui l'ont marqué devient le noyau narratif du *Cahier de Turin*, où l'évocation d'un voyage à Turin avec sa compagne, au début de leur liaison, constitue l'objet d'une recherche obsessionnelle. Les no-

5 Dans la cinquième rêverie, Rousseau revient sur son séjour à l'île Saint-Pierre, qu'il évoque d'un regard nostalgique: « il m'est impossible de songer à cette habitation chérie sans m'y sentir à chaque fois transporté encore par les élans du désir » (2012: 102).

tes qu'elle avait prises lors de leur séjour à Turin et qu'il croit abandonnées à l'hôtel justifient son départ vers la ville italienne:

Alors il voulut aussitôt connaître la fin, revenir à Turin, en proie à une forme d'affolement, ou d'impuissance, qui l'empêchait absolument de découvrir le manuscrit ligne à ligne depuis le début (2003: 243).

Dans *Le Chagrin*, le voyage nous apparaît parfois comme le retour aux lieux qui ont marqué le passé du héros, en devenant un mécanisme déclencheur de l'écriture:

Quant à la Côte noire, j'y retournerai pour la première fois durant la rédaction de *Priez pour nous*, passant alors un long moment assis sur le tourniquet, près du bac à sable [...]. Puis je reviendrai m'asseoir une ou deux fois par an sous des fenêtres, comme à Neuilly, sans trop savoir pourquoi, ne pouvant pas m'empêcher de pleurer, parfois, ou de rire, mais n'osant jamais sonner chez nos remplaçants pour leur demander la permission de revoir notre maison (2013b: 230).

Dans *Vertiges*, Augustin, le narrateur, revient au Havre en octobre 1990, ce qui lui permet d'évoquer le voyage initiatique entrepris en juillet 1975 avec Cécile, sa première femme, vers l'Amérique. La visite du Havre avec Esther, sa deuxième compagne, déclenche en lui une vive émotion:

Quinze années se sont écoulées et rien n'a changé [...]. Je voulais laisser les souvenirs abonder, les souvenirs et le chagrin, leur laisser tout le temps de remonter les années et petit à petit de m'envahir, de me noyer (2014: 74).

Cette séquence du retour constitue, donc, un trait caractéristique de ces romans, comme nous pouvons le constater aussi dans *Échapper*, où Augustin, le narrateur, revient en décembre 2013 à la ville de Husum, en Allemagne, qu'il avait visitée avec Esther, sa deuxième compagne, en février 2011:

J'aurais pu prendre l'avion plutôt que le train qui met près de neuf heures pour rejoindre Hambourg, avec un changement à Cologne, mais j'ai voulu revivre seul ce que j'avais vécu avec Esther au mois de février 2011, soit près de trois années plus tôt (2015:13).

Ce déplacement solitaire reconstitue celui qui avait scellé la fin de l'histoire amoureuse d'Augustin et Esther, mais il devient, en même temps, un voyage intime sur les traces d'un roman, *La leçon d'allemand* de Siegfried Lenz, déterminant pour la vie du narrateur. En effet, en évoquant le rôle de cette histoire à un moment où il sombre dans la dépression, Augustin justifie son départ vers Husum comme un itinéraire lui permettant de reconnaître le monde littéraire où il s'est réfugié deux années auparavant pour survivre:

Je venais, moi aussi, d'écrire un gros livre (plus de sept cents pages), nourri d'événements qui avaient également fait basculer ma vie [...]. J'ajoute que plus rien n'allait dans ma vie à ce moment-là et que fuyant Esther, ne mangeant plus, ne dormant plus, j'essayais de retrouver dans les livres ce que je cherchais dans les chambres d'hôtel, un espace où survivre, où reprendre mon souffle (2015: 24).

Ce voyage lui permet aussi de trouver une maison, où il décide de s'installer. Il l'associe immédiatement à la maison qu'il avait cherchée avec sa première femme, Agnès, en Argentine, cette maison délabrée qu'il aurait transformée de ses mains, où il aurait écrit son premier roman et ils auraient eu leurs enfants si la dictature n'avait pas décidé autrement:

Tant d'années après, alors qu'Agnès n'est plus ma femme depuis longtemps, qu'Esther ne l'est plus non plus, que nos enfants sont grands et n'ont plus besoin de moi, voilà que cette maison m'est enfin donnée (2015: 152).

Cette maison, cachée au Danemark près de la frontière allemande, reproduit l'émerveillement déclenché en lui des années auparavant par la découverte de son refuge du Mont-Pertus, associé maintenant à son rôle paternel:

Mais en voyage je suis un homme. Qu'ils m'appellent et dans la seconde je suis le père, pourtant aussitôt le téléphone raccroché je retourne à mon humanité qui ne les regarde pas. Ils ne savent rien de la déception, puis de l'effondrement qu'a provoqués en moi Esther, de ce que je suis allé chercher à Husum, du livre que je suis en train d'écrire, ici, à Mogeltonder, tandis que je continue d'embrasser du regard la maison des Welzer [...] (2015: 156).

Chez Rousseau et Duroy, le voyage, donc, affiche non seulement une dimension initiatique; aussi relève-t-il d'une intime volonté de renouer avec les origines personnelles, avec les espaces qui ont marqué la vie des héros et, finalement, de rencontrer un lieu où l'individu se trouve à l'abri des hostilités et en communion avec la nature.

5. Conclusions

L'analyse des romans de Lionel Duroy nous permet de découvrir sa place dans la lignée des écrivains qui, comme Rousseau, mettent en mots leurs vies et, par cette démarche, parviennent non seulement à exprimer leurs inquiétudes et à construire leur image publique, mais aussi à cerner l'esprit de leur temps. En effet, Duroy travaille dans le sillon creusé par Rousseau dans ce sens qu'il transforme en littérature sa vie, sans oublier pour autant la dimension artistique de son œuvre. À ce sujet, son choix du roman autobiographique répond

à la volonté de souligner la valeur littéraire du récit au-delà du caractère référentiel de son discours.

En ce qui concerne le voyage, les correspondances avec l'emploi de ce sujet dans les *Confessions* de Rousseau sont notables. Bien évidemment, ce thème constitue un lieu commun du discours biographique, mais son développement chez les deux auteurs dévoile des parallélismes intéressants.

En premier lieu, les rapports des personnages avec leurs familles les forcent à partir et à commencer une période initiatique qui va leur faire découvrir la vie. Chez Rousseau, sa tolérance religieuse, son refus de l'asservissement, l'éveil de la sensualité, l'esprit aventurier et indépendant se développent après son départ de Genève. Les personnages de Duroy, qui cachent à peine l'auteur, vivent la rupture avec leurs familles d'une façon douloureuse, ce qui les fait rêver d'une vie libre et pleine loin des constrictions bourgeoises, souvent dans un autre pays où ils devraient pouvoir se reconstruire, mais ces rêves sont vite déçus par une réalité impitoyable.

Deuxièmement, la fuite rassemble les deux auteurs dans une même expérience du déracinement et de l'échec personnel. Chez Rousseau, la persécution s'explique par une attitude vitale intimement liée à ce qu'il considère être son rôle comme écrivain. De même, chez Duroy, la fuite, qui devient dans ses derniers romans un sujet de plus en plus présent, se rapporte non seulement à des difficultés personnelles, familiales, amoureuses ou professionnelles, mais surtout à l'idée qu'il se fait sur la fonction salutaire de l'écriture, qui se heurte souvent à l'incompréhension de ses proches.

Troisièmement, le voyage devient le moyen de chercher les origines personnelles et de trouver un lieu dans le monde. Chez les deux auteurs, la quête des origines constitue un élément essentiel de leur construction personnelle. Malgré l'image idéale que Rousseau tient à associer avec sa ville natale de Genève, qu'il a quittée au début de son adolescence, chez lui la volonté de récupérer ses droits comme citoyen n'obtiendra pas les effets escomptés et il ne trouvera pas d'asile dans sa persécution parmi ses compatriotes. Parallèlement, ce rêve des origines invite les personnages de Duroy à revenir en Afrique du Nord, où ils reconnaissent l'espace idyllique de leur enfance.

En même temps, chez les deux auteurs, qui ont éprouvé de nombreuses difficultés à trouver leur place dans le monde, la recherche d'une maison (à Mont-Louis ou à l'île Saint-Pierre chez Rousseau; au Mont-Pertus chez Duroy) devient le symbole d'un manque personnel et l'expression d'un vœu très profond. En effet, la maison évoque par métonymie la reconstruction du sujet et illustre ses valeurs les plus intimes. Dans le cas de Rousseau, la séquence de l'île Saint-Pierre dévoile son amour d'une vie indépendante au milieu de la nature, loin des intrigues qui ont déclenché son malheur. Chez Duroy, dont certains héros ont été expulsés à plusieurs reprises dans leur enfance par les huissiers, la certitude d'une maison solide, à l'abri des ennuis juridiques, devient le symbole fort d'une reconstruction

personnelle. En plus, les références nord-africaines illustrent la volonté de récupérer ce passé heureux qui a précédé la tragédie.

En effet, chez les deux auteurs le voyage constitue un moyen de revenir sur des espaces clés de leurs vies, des hauts lieux de la mémoire personnelle (Genève, les Charmettes, chez Rousseau; l'Afrique du Nord, Turin, Neuilly, le Havre, Luc sur Mer, chez Duroy). L'expérience des personnages est liée à des endroits qui atteignent une dimension représentative, dont le nom déclenche immédiatement le souvenir du vécu. En fait, ces récits à caractère autobiographique, au-delà des pactes proposés aux lecteurs, visent non seulement à récupérer les événements fondateurs de l'expérience, mais aussi à évoquer les espaces personnels qui l'ont marquée.

En somme, l'analyse du sujet du voyage chez Rousseau et Duroy permet de découvrir des parallélismes notables entre ces deux écrivains qui ont fait de leurs vies une source essentielle de leur écriture. En même temps, cette étude met en relief la fécondité de la voie empruntée par Rousseau en rédigeant ses *Confessions*, une œuvre qui est à l'origine de cette entreprise fascinante et dangereuse qui consiste à transformer la vie personnelle en récit littéraire.

Références bibliographiques

- ALBERCA, Manuel. 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- CASAS, Ana. 2012. *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco/Libros.
- COLONNA, Vincent. 2004. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch, Tristam.
- DUROY, Lionel. 2013a. *Priez pour nous*. Paris, J'ai lu. [1^e éd. 1990].
- DUROY, Lionel. 1993. *Je voudrais descendre*. Paris, Seuil.
- DUROY, Lionel. 1996. *Mon premier jour de bonheur*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel. 1997. *Des hommes éblouissants*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel. 2012. *Le cahier de Turin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2003].
- DUROY, Lionel. 2005. *Écrire*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel. 2013b. *Le chagrin*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2010].
- DUROY, Lionel. 2011. *Colères*. Paris, Julliard.
- DUROY, Lionel. 2013c. *L'hiver des hommes*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2012].
- DUROY, Lionel. 2014. *Vertiges*. Paris, J'ai lu [1^e éd. 2013].
- DUROY, Lionel. 2015. *Échapper*. Paris, Julliard.
- GASPARINI, Philippe. 2004. *Est-il je?* Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris, Seuil.
- GIDE, André. 2013. *Si le grain ne meurt*. Paris, Folio.
- LEJEUNE, Philippe. 1996. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil [1^e éd. 1975].
- OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine. 2007. *Autofiction et dévoilement de soi*. Montréal, XYZ Éditeur.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1991. *Les Confessions I*. Paris, Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2004. *Les Confessions II*. Paris, Flammarion.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2012. *Les rêveries du promeneur solitaire*. Paris, Flammarion.
- VIGAN, Delphine de. 2015. *D'après une histoire vraie*. Paris, JC Lattès.
- VILAIN, Philippe. 2007. *L'autofiction en théorie*. Chatou, Éditions de la Transparence.

ZUFFEREY, Joël. 2012. *L'autofiction: variations génériques et discursives*. Louvain, Harmattan-Academia.

Références numériques

- COLONNA, Vincent. 1989. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. Paris, EHESS [consultation en ligne : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00006609/document>; 23/06/2016].
- DUROY, Lionel. 2010. Vidéo: Lionel Duroy présente *Le Chagrin*, in *Le Nouvel Observateur*, 21 mars [consultation en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20100321.BIB5095/video-lionel-duroy-presente-le-chagrin.html>; 23/06/16].
- FILLON, Alexandre. 2013. « Lionel Duroy, vaincre le chaos » in *Le Journal du Dimanche*, 26 août [consultation en ligne: <http://www.lejdd.fr/Culture/Livres/Actualite/Lionel-Duroy-vaincre-le-chaos-625889>; 23/06/2016].
- GARCIN, Jérôme. 2011. « Après moi, le déluge » in *Le Nouvel Observateur*, 31 mars [consultation en ligne: <http://bibliobs.nouvelobs.com/romans/20110322.OBS0073/apres-moi-le-deluge.html>; 23/06/2016].
- GARCIN, Jérôme. 2013. « Les confessions de Lionel Duroy » in *Le Nouvel Observateur*, 31 octobre [consultation en ligne : <http://bibliobs.nouvelobs.com/rentreelitteraire2013/20131115.OBS5622/lesconfessionsdelionelduroy.html>; 23/06/2016].
- LE VAILLANT, Luc. 2013. « Festen, Freud, Fracas » in *Libération*, 25 août [consultation en ligne: http://next.liberation.fr/livres/2013/08/25/lionel-duroy-festen-freud-fracas_926948; 23 /06/2016].
- RASPIENGÉAS, Jean-Claude. 2013. « Le tremblement du funambule » in *La Croix*, 21 août [consultation en ligne: <http://www.la-croix.com/Culture/Livres-Idees/Livres/Le-tremblement-du-funambule-2013-08-21-1000735> ; 23/06/2016].