

Alice PROVENDIER

Directeur du mémoire : Dominique RABATÉ

Le Silence et la voix

Résurgence d'un passé dans le roman de Laurent Mauvignier, *Des hommes*

Juin 2012

Mémoire de master 1 de Lettres, Arts et Pensée Contemporaine
UFR LAC
Université Paris-Diderot - Paris VII.

Remerciements

Je tiens à remercier chaleureusement mon directeur de mémoire, Dominique Rabaté, pour son soutien et ses conseils précieux tout au long de cette année.

Remarques préliminaires

- Les citations suivies d'un numéro de page sans autre indication bibliographique se réfèrent à *Des hommes*, Collection "double", éditions de Minuit, 2009, Paris.
- Je distingue deux types de guillemets, le premier pour les citations extraites d'un ouvrage (« exemple »), le second pour les formulations ou les termes que je propose ("exemple").
- Sauf indication contraire, la mise en relief d'une partie de citation au moyen de l'italique est de mon fait.

L'invisible n'est pas la négation du visible : il est en lui, il le hante,
il est son horizon et son commencement.

Quand la perte est dans la vue,
elle cesse d'être un deuil sans fin.

Jean-Bertrand Pontalis

Prologue

En choisissant un roman de "l'extrême contemporain", paru il y a maintenant trois ans, j'ai voulu m'interroger sur la place qu'ont les romans dans notre vie au XXI^e siècle : peuvent-ils encore nous aider à "habiter" le monde, lui donner un sens, nous aider à mieux comprendre l'actualité, l'Histoire, la société contemporaine ? Dans l'œuvre de Laurent Mauvignier, *Des hommes* est un roman qui appartient à une deuxième « phase » de son écriture, après des premiers romans caractérisés par le monologue et la tonalité intime voire « intimiste », comme il le dit lui-même dans un entretien accordé à la revue *Décapage* en 2011¹. Conscient d'être d'arrivé « à la fin d'un cycle » avec *Seuls* (2004), il choisit, dans son roman suivant, de confronter son écriture à des événements tragiques, ancrés dans l'histoire contemporaine : ce sera d'abord le drame du stade du Heysel, avec *Dans la foule* (2004), puis la guerre d'Algérie avec *Des hommes*.

Écrire sur la guerre d'Algérie, c'est revenir sur un silence honteux de l'Histoire de France, une « guerre sans nom »², qui a été l'objet d'une sorte de refoulement collectif. L'historien Benjamin Stora³ rappelle ainsi que contrairement à l'affaire Dreyfus ou à Vichy, il n'y a pas eu après la guerre d'Algérie « d'hypothèses réconciliatrices, de reconstructions consensuelles, aucune généalogie d'une culpabilité collective » ; c'est pourquoi il évoque l'« amnésie française » au sujet de ce conflit. Le refoulement va jusqu'à l'occultation même du mot "guerre", qui est remplacé dans un premier temps, dans le discours officiel, par une série d'euphémismes ou de périphrases (« événements », « opérations de police », « actions de maintien de l'ordre », « opérations de rétablissement de la paix civile », « entreprises de pacification »...) ; et il faut attendre quarante ans avant la reconnaissance officielle du conflit par l'Assemblée nationale, le 10 juin 1999.

Des hommes s'inscrit ainsi dans un mouvement de résurgence de la guerre d'Algérie dans le champ fictionnel et dans les mémoires ; il relève plus particulièrement des romans d'écrivains de la deuxième génération, les enfants d'appelés, qui exhument les secrets de famille, ou tentent de "faire parler le silence" d'un proche, revenu d'Algérie sans avoir jamais partagé cette expérience. Laurent Mauvignier se rappelle : « le silence sur la période en Algérie. Les photos sans guerre, sans discours, sans rien. Et ma mère qui racontait au compte-goutte les secrets de mon père, des histoires de hontes, de violences, absentes des images et des discours officiels ». L'écriture romanesque vient combler ces lacunes, et contribue peut-être à un double mouvement de commémoration et de deuil de cette période.

1 *Décapage*, éditions de la Table ronde, numéro 43, printemps-été 2011, p. 94-100 (les citations suivantes de Mauvignier font également référence à cet entretien).

2 C'est le titre d'un documentaire français sur la guerre d'Algérie, réalisé par Bertrand Tavernier en 1992.

3 Benjamin Stora, *La gangrène et l'oubli. La mémoire de la guerre d'Algérie*. Éditions La Découverte/Poche, Paris, 1998 (première publication : 1991).

Pour Catherine Milkovitch-Rioux⁴, ce n'est pas un hasard si « l'histoire de cette guerre gravée dans les corps, parfois disparus, s'écrit sous les auspices de la littérature, qui en est littéralement le *tombeau* », car elle ne fait l'objet ni d'un « rituel de deuil étatique » (une journée annuelle de commémoration nationale), ni d'une « histoire consensuelle et librement consentie de la guerre ».

Mauvignier se charge donc, comme dans ses précédents romans, de donner la parole aux « laissés-pour-compte du langage », et d'écrire l'histoire de ces « hommes » anonymes qui n'ont pas pu la raconter, ou que l'on n'a pas su entendre. La vérité qu'il cherche touche cependant moins à la reconstitution exacte de l'expérience de l'appelé qu'à l'empreinte laissée par la guerre dans sa conscience ; le roman peut ainsi compléter l'approche historique et historienne par l'enquête des souffrances intimes, l'expérience subjective de la guerre, et la mise en évidence de l'acuité et de la permanence du traumatisme encore *aujourd'hui*. Ce qui intéresse Mauvignier, c'est davantage « la question de la mémoire, [de] la guerre encore en vie en soi, des années plus tard », « le silence, la souffrance tue de la guerre d'Algérie », « le non-dit et la blessure impossible à guérir ».

Des hommes pose donc la question d'une figuration littéraire du tabou, du non-dit, du silence, voire même du refoulement ; or cela suppose une poétique paradoxale : par quels moyens, quel détour exprimer ce qui est tu, ce que l'individu s'est résolu à "censurer", les souvenirs qu'il a réprimés et écartés de sa conscience ? Comment donner voix au silence, comment figurer la hantise d'un passé, à la fois invisible et déterminant tous les gestes, les actes, les paroles des personnages ? C'est peut-être cette poétique du refoulement qui justifie l'originalité du dispositif temporel et énonciatif de *Des hommes*, et qui justifie cette béance ouverte dans le livre par la partie « Nuit ».

L'incident familial est l'élément déclencheur : pour comprendre pourquoi Feu-de-Bois retourne sa colère contre la famille Chefraoui, le narrateur devra prolonger l'enquête des faits, dans le présent, par la plongée dans les souvenirs, ce qui fissure le refoulement collectif et individuel de la guerre d'Algérie, et libère une parole des profondeurs. Mais l'effort de mise en forme verbale des traumatismes peut-il aussi permettre une catharsis par la parole ?

4 Catherine Milkovitch-Rioux et Lila Ibrahim-Lamrous, *Regards croisés sur la guerre d'Algérie*, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005, p. 16.

I/ De l'enquête à l'archéologie du sujet

Des hommes s'ouvre sur une histoire que Laurent Mauvignier a lui-même qualifié d'« anecdotique »⁵ : un homme qui n'a pas d'argent offre une broche hors de prix à sa sœur, lors de sa fête d'anniversaire, ce qui provoque la colère et l'incompréhension de toute la famille ; par ailleurs, la présence à cette fête d'un immigré d'origine algérienne fait resurgir, dans le présent des personnages, un pan de leur passé lié à la guerre qu'ils croyaient disparu. En cherchant à reconstituer les événements de l'après-midi et à comprendre pourquoi son cousin s'en est pris à la famille Chefraoui, le narrateur découvre l'insuffisance de la simple reconstitution des faits, sur le modèle de l'enquête judiciaire ; il sera ainsi amené à compléter l'investigation par une identification avec les personnages en cause, et même à se plonger dans le passé lointain et trouble qu'il partage avec Bernard.

1) En quête de sens

a) la source de la voix

La structure temporelle selon laquelle s'articulent les événements de la journée est complexe, et l'on peut distinguer deux "niveaux", que je nommerai par commodité le "présent" ou "récit contemporain" d'une part, et le "récit algérien" d'autre part. Le récit contemporain présente une parenté avec la tragédie : les événements qui opposent Feu-de-Bois au reste de sa famille, puis aux Chefraoui, constituent des "crises", et se déploient sur moins de vingt-quatre heures. Le second niveau temporel correspond au récit relatant les expériences de la guerre d'Algérie, compris essentiellement dans la partie « Nuit » ; il se déroule sur plusieurs mois, entre 1960 et 1962.

Le récit contemporain peut se lire selon le paradigme de l'enquête ; le narrateur cherche à reconstituer, de manière rétrospective, l'enchaînement des faits qui a conduit son cousin à agresser la femme d'un Algérien de leur petit hameau. Toute la première partie repose sur un dispositif de suspense, de forte tension, et de dévoilement progressif, par le narrateur, de ce qu'il sait. Son identité même reste longtemps incertaine ; on pourrait croire initialement que le récit est « hétérodiégétique »⁶ et « non-focalisé »⁷, autrement dit, que le narrateur est *absent* de l'histoire et *omniscient*. On ne peut en effet l'identifier au pronom

5 Propos recueillis lors d'un entretien animé par animée par Pierre Schoentjes à l'ENS le 26 mars 2009 et retranscrite dans le chapitre « Guerre et fiction : représenter la violence personnelle », in *J'ai tué : Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes. Librairie Droz, Genève, 2010. (voir p. 301). Mauvignier précise : « toute la partie qui concerne la guerre est enserrée dans une histoire qui se passe quasiment aujourd'hui, car je me sentais incapable d'affronter cela *directement* ».

NB : dans les prochaines notes faisant référence à cet ouvrage, je me contenterai de le désigner par le début de son titre : « *J'ai tué...* ».

6 Selon la terminologie de Gérard Genette, *Figures III*, collection Poétique, éditions du Seuil, 1972, p. 252. Remarque : les commentaires à venir portant sur la nature homo- ou hétéro-diégétique du récit renvoient également à cette page.

7 Ibid. p. 206-207. Remarque : les commentaires à venir ayant trait à la « focalisation » renvoient à ces deux pages.

personnel « il », désignant Feu-de-Bois, dont il dévoile pourtant un sentiment (la surprise) et son motif. De même, il n'est pas nécessairement inclus dans le pronom indéfini « on », qui désigne la masse des invités, et pourtant il rapporte leurs perceptions, leurs souvenirs, leurs paroles *virtuelles* et leurs pensées (« on **n'**ironisera **pas** sur le fait qu'il viendra manger à l'œil »), ce que seul un narrateur omniscient est autorisé à faire, dans le roman traditionnel. L'impression d'omniscience est renforcée par le système irréel, pour décrire ce que personne ne voit (« si on y *prêtait* attention, on *verrait* les traces du peigne ») et par l'usage original du futur, qui donne à l'incipit une étrange tonalité prophétique, quasi oraculaire.

En outre, le narrateur semble maîtriser par sa connaissance l'ensemble du temps : passé lointain (« comme il s'en faisait *il y a vingt ans* »), passé proche (« il a été surpris »), présent (« qu'on trouve *encore* dans les solderies »), futur (« on *dira* »). Le moment de son énonciation reste insituable, tout au long du livre, puisque même lorsque le lecteur croit avoir accès à ses pensées en "temps réel", un commentaire métadiscursif rétablit la distance : « Je *dis* ça, mais *c'était* très confus. *Maintenant* je me le *rappelle*, parce que je me *souviens* que c'est en me laissant troubler par ces idées-là que je *regardais* Patou » (p. 78). Cette situation hors-temps est suggérée par la formule paradoxale « je me souviendrai » (p. 12), qui combine deux mouvements antagonistes, de projection (par le temps du verbe) et de rétrospection (par son sens), comme si l'énonciateur échappait aussi bien au moment de l'énoncé (mis à distance par le « souvenir ») qu'au moment de l'énonciation (mis à distance par le futur).

Le lecteur est pourtant contraint de réviser cette hypothèse dès la deuxième page, car l'apparition de la première personne du pluriel (« nous tous »), puis du singulier, (« moi aussi ») situe nécessairement le narrateur dans la diégèse. Il faut donc réinterpréter l'incipit dans le cadre d'une « focalisation interne » : le récit doit être rattaché au point de vue d'un individu masqué par la foule, situé parmi elle mais ne s'en détachant pas encore. Dès lors, les incursions dans l'intériorité des personnages doivent être interprétées comme de simples *conjectures* d'un narrateur, temporellement et géographiquement situé dans un *contexte* qu'il partage avec Feu-de-Bois et le reste des invités, comme l'indiquent d'ailleurs les déictiques « aujourd'hui » (p. 11) et « ici » (p. 12).

Les informations sur l'identité précise du narrateur ne seront livrées que très progressivement au cours des vingt-cinq premières pages, sous forme d'indices. On sait dès la page 12 que le narrateur est un cousin, un frère ou un ami de Solange et Bernard ; la page suivante élimine l'hypothèse du lien fraternel, car l'expression « l'un de leurs frères, à lui et à Solange » exclut le narrateur. Quinze pages plus loin, on peut supposer qu'il est un cousin, car il se trouve derrière « les frères et les sœurs, les beaux-frères et les belles-sœurs », mais devant « les amis, les connaissances » ; ce lien de parenté sera confirmé à la page 37. Nous apprenons incidemment son nom lorsque, plongé dans ses réflexions, il est interpellé par un personnage de la diégèse : « *Rabut* ? / Oui, pardon. Je pensais à sa mère » (p. 32). Enfin ses liens avec les autres personnages sont précisés à la page 48 : il connaît le maire en tant que membre du conseil municipal, statut qui lui permet d'ailleurs de connaître « tout le monde », notamment les Chefraoui, et en particulier les « anciens d'Afrique du Nord », car il est membre de leur association.

b) la reconstitution

Dans la première partie, Rabut se situe clairement dans l'après-coup des événements, qu'il retranscrit à partir de ses souvenirs, en "différé", comme l'annonce presque immédiatement le paragraphe proleptique de la page 12 : « Et ce n'est *pas à ce moment-là*, mais *après* bien sûr, *une fois que tout aura été fini* et qu'on aura *laissé derrière nous* la journée de ce samedi (...) que moi aussi je reverrai chaque scène en m'étonnant de les avoir chacune si bien en mémoire, si présentes. ». Cette insistance sur l'impression forte laissée par les scènes de l'après-midi justifie aussi la grande précision et l'intensité des faits rapportés, malgré le décalage entre énoncé et énonciation. La structure temporelle est donc paradoxale, car elle caractérise l'événement, non encore advenu dans le temps de la lecture, comme achevé, dépassé, et donc inéluctable.

Cette narration rétrospective peut être rapprochée du modèle de l'enquête judiciaire, Rabut essayant autant que possible de respecter le point de vue qui était le sien au moment des faits, sans se laisser influencer par sa connaissance du dénouement de la journée. Par exemple, la « petite boîte bleu nuit » n'émerge que progressivement en tant que telle ; elle apparaît tout d'abord comme un objet mystérieux, presque fantomatique, dont les contours se précisent à mesure que le personnage Rabut concentre sur elle son attention. Dès la page 12, Rabut remarque Bernard « tripotant **quelque chose** dans la poche de sa veste »⁸, et quelques lignes plus loin, il note que sa main « *semblait* tenir ou manipuler **un objet**, *peut-être un paquet de cigarettes* », hypothèse aussitôt infirmée par un autre souvenir : « puis *non, bien-sûr que non*, je l'avais vu sortir et remettre son paquet de cigarettes dans la poche *arrière* de son pantalon ». Cet objet devient ensuite « une **forme noire** » (p. 16), puis une « petite **boîte non pas noire**, *comme je l'avais cru d'abord*, mais d'un **bleu nuit** très profond, cerclé d'un liseré d'or » (p. 17), finalement identifiée comme un « **paquet** qu'il n'avait pas donné au même moment que les autres » (p. 19), un « **bijou** » (p. 21).

Rabut pratique également ce que Genette appelle une « paralipse », c'est-à-dire l'omission délibérée d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit⁹. Ces omissions sont justifiées par la volonté de raconter la journée dans un ordre chronologique, mais il arrive que les points de vue du je-narrateur et du je-personnage entrent en concurrence, le narrateur devant alors refréner ostensiblement son désir de révéler un élément majeur : « croire que ce soit allé si loin, de manière si – / Enfin, non, ce n'est pas comme ça qu'il faut raconter. / Pas comme ça que les choses me sont tombées dessus » (p. 49). Cette interruption volontaire de son propre récit, ou *aposiopèse*, contribue à frustrer le lecteur et à augmenter le suspense.

Le travail de reconstitution chronologique des faits est visible à travers l'attention accordée par Rabut à l'heure et au temps en général : les premiers mots du roman nous

8 Dans ce paragraphe, je souligne en gras les dénominations successives de la boîte, en italique les hypothèses ou les corrections auxquelles procède Rabut.

9 Ibid. p. 92-93.

apprennent l'heure d'arrivée de Bernard à la salle des fêtes (« plus d'une heure moins le quart de l'après-midi »), qu'il quitte environ trois quarts d'heure plus tard, pour entrer chez Patou « vers une heure et demie, ou un peu plus tard » (p. 32). On sait ensuite que « trois heures » séparent le retour de Bernard à la salle des fêtes de l'arrivée des gendarmes chez Patou (p. 38), et qu'une « bonne demi-heure » (p. 48) sépare le départ définitif de Bernard de celui de Saïd ; c'est donc à peu près le temps que dure l'intrusion de Bernard chez les Chefraoui. On trouve également un abondant champ lexical de la vue et de l'observation dans les trois premières pages, rappelant l'importance, dans le cadre de l'enquête, des dépositions de témoins *oculaires*. On suit donc Bernard dans chacun de ses déplacements, à travers le regard de témoins anonymes (« *on l'avait vu garer sa Mobylette* » p. 12, « *on l'avait vu traverser la rue* » p. 32) ou identifiés, comme Patou, Rondot ou Marie-Jeanne. Celle-ci constitue pour le narrateur une sorte de regard *par procuration* : « quelqu'un *voit*, toujours. / Et ici c'est Marie-Jeanne qui *a vu* la première » (p. 17) ; Patou relève des détails inhabituels dans le comportement de Feu-de-Bois, qui ont retenu son attention ; et le témoignage de Rondot, relayé par le maire, permet au narrateur de faire le lien entre l'expulsion de Bernard de la salle des fêtes et son arrivée chez les Chefraoui. En ressassant le nom du témoin et le verbe « voir » (p. 50), le maire cherche à souligner le caractère objectif et fiable du témoin invoqué, qui doit apparaître comme une "source sûre".

La reconstitution s'appuie en dernier lieu sur un système de récits enchâssés et complémentaires, qui complètent le récit de Rabut lorsque Feu-de-Bois sort de son champ de vision. L'effet de « récit dans le récit » est souligné par des expressions comme « *l'épisode* de la broche » (p. 32), « une *histoire* de bijou » (p. 50), ainsi que la fréquence élevée des verbes de parole, qui transforment l'événement vécu en matériau verbal, voire romanesque. Le narrateur tente de reconstituer la *trame* narrative, conformément au sens étymologique du "texte" comme "textile" : il s'agit de "rapiécer" le récit, de retisser le texte en un "patchwork" de témoignages, en suivant ce fil rouge qu'est Bernard. La transmission sinueuse de la parole peut d'ailleurs être exprimée mimétiquement par une syntaxe alambiquée, à la limite de l'anacoluthie :

« nous avons *entendu répéter* [Jean-Marc] **qu'**il *savait* bien, et **que** Patou le *savait* aussi **parce que** Feu-de-Bois le leur avait *dit*, ne s'**en** était pas *caché*, en remboursant son ardoise rubis sur l'ongle, à coups de billets (...) un peu rances, avait-elle *précisé* (oui, ça, elle a *insisté*, les billets étaient vieux), **qu'**il avait eu une énorme entrée d'argent » (p. 31).

La complexité de cette phrase tient à la fois à la démultiplication des verbes de parole ou de savoir (en italique) rattachés à des sujets différents, aux nombreux pronoms anaphoriques ou cataphoriques (soulignés d'un trait) et à l'abondance des conjonctions de subordination (en gras), qui lui donnent un tour heurté et cacophonique. Le même phénomène d'emboîtement se produit lorsque Ménard relaie la parole de Chefraoui : Rabut écoute « la voix de Ménard *racontant* non pas ce que lui avait vu, mais ce que *Chefraoui avait trouvé...* » (p. 54).

c) le jugement

Parallèlement à la reconstitution des agissements de Feu-de-Bois au cours de cet après-midi, une sorte de tribunal improvisé se met en place. Bernard est concerné par deux chefs d'inculpation de gravité différente : une « vengeance » à l'encontre de Chefraoui, dont l'accusent Ménard et le maire ; et un vol, dont l'accusent sa sœur Evelyne (« T'es allé *dépouiller* la Vieille » p. 36), le reste de sa famille (« à qui t'as *piqué* ça ? » p. 46), et Rabut qui le soupçonne d'avoir « volé sa propre mère » (p. 32). Cependant Patou comme Rabut tentent dans un premier temps de minimiser la responsabilité de Bernard, au moins concernant l'incident de la broche, que le maire et les gendarmes considèrent comme une « provocation », une « mise en scène » entièrement « préméditée » par Feu-de-Bois (p. 35, p. 75). Patou leur oppose des dénégations appuyées, en se plaçant dans une posture éthique de sincérité, comme si elle parlait effectivement dans un tribunal, en tant qu'avocate de la défense : « *non*, je vous *jure* que *non*, j'en suis *certaine*, il était *convaincu* que personne ne trouverait rien à redire » (p. 35). Elle tente de rectifier la vision préconçue du maire-juge, et ce au moyen d'une rectification d'ordre d'abord *lexical*, puisque le terme de « préméditation » assimile l'acte de Bernard à un crime :

« depuis des semaines Feu-de-Bois avait *préparé son coup*, **non pas** celui d'une *préméditation* ou d'une *machination*, **non**, la seule chose qu'il avait *préméditée* c'était d'*offrir* à une femme qui est veuve (...) un *cadeau* comme font les hommes, comme vous faites, vous, à vos femmes » (p. 75).

Cette phrase vient désamorcer dans sa chute la condamnation qu'elle esquissait tout d'abord, par la dénégation (en gras), le contraste entre le champ lexical du délit et celui du don (en italique), ainsi que par la généralisation qui fait de l'accusé un homme comme tout le monde, comme ses accusateurs (partie soulignée).

Le lexique permet également d'inverser les rôles, et de prendre le contre-pied des gendarmes, en présentant Bernard comme une possible « victime » (p. 34) de l'injustice, du mépris et de la haine dont il crédite ses proches. Est ainsi posée la question de la responsabilité de la famille dans le déclenchement de la colère de Bernard, mais aussi de tous ceux à qui Bernard aura parlé de son cadeau, et qui n'auront pas su l'écouter, le prendre au sérieux. Ces derniers, dont fait partie Patou, n'ont pas perçu le caractère singulier du discours de Feu-de-Bois, habitués qu'ils étaient à son ressassement permanent ; il y a un décalage entre les paroles de Bernard (« sans écouter vraiment lorsqu'il avait dit être allé chez le bijoutier, *chez Buchet* ») et l'événement concret : « Alors que *c'était monsieur Buchet lui-même* qui était sorti de la réserve... » (p. 28). Une ligne est sautée entre ces deux phrases ; ce blanc signale le passage à l'acte, il manifeste la performativité de la parole de Bernard, puisque le nom lâché par celui-ci au détour d'une phrase devient une personne réelle dans la phrase suivante.

Patou demande à Rabut de la soutenir dans son plaidoyer en faveur de Bernard, mais l'attitude du narrateur est plus mesurée, car il se veut un témoin objectif, garant de la vérité, et

il est conscient que sa parole peut incliner le jugement en faveur de Bernard ou contre lui. Ainsi l'acte de « confirmation » que lui réclament à plusieurs reprises le maire et les gendarmes (p. 52, p. 75) est éminemment performatif, il consiste à cautionner une version des faits, accablant Bernard. Cette responsabilité, la soudaine importance attachée aux mots qu'il va prononcer, provoquent chez Rabut un malaise perceptible à travers les multiples aposiopèses du texte : « Attendez, si je confirme. Si je. Que je. Vous voulez que je. Moi, que je dise. Et que je confirme, oui, ici, ce qui s'est passé ici » (p. 52).

Malgré les protestations de Patou, le maire et les gendarmes n'émettent aucun doute sur la culpabilité de Bernard, et le verdict est sans appel : son acte est « grave » (p. 36), « largement plus grave qu'une connerie » (p. 72). Le maire entend bien encourager les enfants et la femme de Chefraoui, « traumatisés », à « porter plainte » (p. 73-74) ; et même le camp de la "défense" semble considérer la cause de Bernard comme perdue : Patou reconnaît que son acte n'est « pas défendable » (p. 74), et Solange comprend que « cette fois elle ne pourrait pas le défendre » (p. 89). Sa situation est d'autant plus délicate que son statut de clochard et d'alcoolique fait de Feu-de-Bois une cible toute désignée aux yeux du maire, qui établit un lien grossier entre marginalisation sociale et criminalité. C'est notamment contre ce discours simplificateur que Rabut proteste, non pas en s'opposant frontalement aux gendarmes, comme Patou, mais dans la manière dont il met cette histoire *en récit* : l'élaboration proprement littéraire à laquelle il soumet l'enquête témoigne de son refus de se limiter à une appréhension superficielle des faits, et de sa volonté de les creuser, de les explorer jusqu'à trouver la vérité.

2) Un narrateur sym-pathique

Rabut apparaît comme un narrateur *sympathique* au sens étymologique, un narrateur qui "souffre avec" les autres personnages, qui ne cesse de s'identifier à eux, d'éprouver leurs émotions par empathie, et qui désire comprendre de l'intérieur ce qu'ils ont vécu. Les inflexions de son discours donnent ainsi à entendre une *voix* particulière, qui cherche à élaborer le matériau brut – le *fait* – pour l'intégrer à un récit qui fasse sens pour lui, et pour le lecteur.

a) élaboration littéraire

Bien que Rabut n'ait jamais eu son baccalauréat, le surnom de « bachelier » que lui a donné Bernard par moquerie met en valeur une différence fondamentale entre les deux cousins : l'un fuit les conflits en se repliant sur le silence, quand l'autre cherche à les désamorcer par la parole. Rabut fait partie de ces sujets, évoqués par Catherine Rannoux¹⁰,

10 Ces remarques s'appuient sur la contribution de Catherine Rannoux, « Laurent Mauvignier, *Loin d'eux* et *Ce que j'appelle oublié*. Le monologue : creuser "les vides autour du langage" », lors du séminaire « Monologuer : situations, formes, pratiques », à Paris-Diderot Paris VII, le 24 janvier 2012.

NB : dans les prochaines citations faisant référence à ce séminaire, je le désignerai simplement comme « le séminaire "Monologuer" », par commodité.

qui sont à la fois « démunis » face au langage et « dotés d'une sensibilité aiguë à cette impuissance » dans les romans de Laurent Mauvignier ; c'est pourquoi son monologue progresse « par creusement, ressassement, répétitions, reprises ». Dans la première partie de *Des hommes*, Rabut se place explicitement en position de conteur cherchant à transcrire une expérience personnelle de la manière la plus juste et la plus vraie, en cherchant la manière dont « il faut raconter » (p. 49).

Les différents emplois du verbe « dire » nous permettent d'identifier jusqu'à trois niveaux de parole, correspondant à une mise en abyme de l'acte narratif. Le premier niveau est celui du discours direct, de la parole effectivement prononcée : « Ce que j'ai *dit* à Patou : C'est comme une blague entre nous » (p. 37). Le second niveau correspond à une sorte de monologue intérieur du personnage, retranscrit après-coup par Rabut-narrateur, où « se dire » équivaut à « penser » : « je *me* suis *dit* ça en le regardant » (p. 12), « c'est ce que je *me* suis toujours *dit* » (p. 13). Enfin, le troisième niveau correspond à la mise en forme rétrospective du récit, à une narration sur le mode de l'investigation ou du décodage du réel, et le « dire » appartient cette fois explicitement à l'activité consciente narrateur : « et moi *j'aurais dit* plutôt que c'était la foi d'un illuminé », « je *veux dire* qu'il ne serait pas venu » (p. 16), « soudain, *disons*, l'émotion » (p. 26). Ces formules servent à chaque fois à préciser un mot, un comportement, un élément du contexte, ou à articuler le discours ; Rabut exhibe alors un pouvoir de *nomination*, de *qualification* des faits bruts, parfois un travail d'interprétation.

Par cet effort de caractérisation, Rabut mène une enquête parallèle à l'enquête judiciaire ; le déroulement de la phrase avec ses phénomènes de reprise, de retouche, de précision, donne l'impression de suivre sa pensée dans un mouvement de creusement et d'approfondissement : « C'était cette *façon* de sourire. Une *sorte* d'hostilité dans sa présence, *ou* de la méfiance, déjà, comme toujours, *ou même, oui, une forme* de condescendance » (p. 15) ; « moi *j'aurais dit plutôt* que c'était la foi d'un illuminé (...), *mais ce n'était pas ça*, c'était la joie d'un homme... » (p. 16). Les épanorthoses, très fréquentes, renforcent l'illusion d'une parole orale, d'un discours en cours d'élaboration ; elles se manifestent souvent sous la forme de l'adverbe « non », qui corrige ce qui vient d'être dit, et donne à Rabut l'apparence d'un écrivain retouchant son texte : « tous les trois – *non, pas* tous les trois, *pas* l'aîné » (p. 57), « La femme de Chefraoui avait surgi. *Ou, non. Même pas.* » (p. 59).

L'effort d'interprétation, par Rabut, de la réaction de Solange devant le cadeau de Bernard s'appuie sur un travail de creusement lexical, à travers le déploiement des noms ou des adjectifs visant à qualifier la réaction de Solange (en gras), les modalisateurs (en italique), et les adverbes ou conjonctions (soulignés) établissant entre ces émotions un ordre hiérarchique et temporel :

« avec *une sorte de* **précipitation**, *presque* de **panique** dans les mouvements du visage », « **émue** aussi, pas seulement **pétrifiée** ou **choquée** ou **troublée** mais aussi et *peut-être d'abord* **émue**, je le *crois*, c'est ce que je *crois*, moi, quand sur le moment j'ai *pensé* qu'elle avait **peur**, d'une peur **indécise, floue, confuse...** » (p. 23).

L'enjeu est celui de la *justesse* des mots, et la distinction de différents *moments*. La phrase de Rabut met en valeur ce qui se détache dans sa conscience, ou ce sur quoi s'attache son attention, par les tournures averbales, les présentatifs, le redoublement anaphorique ou cataphorique des pronoms (« je l'avais regardé, **lui** », « **sa veste**, je ne **la** lui avais jamais vue » p. 12), ou encore la conjonction « mais » à valeur intensive (« Mais la sienne. Sa présence à lui. »).

b) appropriation des récits

Rabut refuse de s'en tenir au simple exposé de faits, censés s'enchaîner selon une logique que les gendarmes cherchent à démontrer ; il ne peut les accepter qu'à la condition de saisir le réseau d'événements, extérieurs ou intimes, plus ou moins microscopiques, qui a pu les produire. Il ressent donc le besoin de transformer les faits en un *récit*, afin qu'ils prennent sens pour lui, à l'inverse du maire qui ne fait qu'exposer, ou "poser" des faits, sous forme de syntagmes nominaux, sans articulation logique, comme s'ils se suffisaient à eux-mêmes : « Ce qui est arrivé. », « Ce que je vous dis. » (p. 50). En réaction, Rabut manifeste son désir de « comprendre », presque au sens premier de "prendre avec soi" ; il tente de réorganiser ces éléments, tout d'abord en prenant le temps nécessaire pour les assimiler, et réprimer toute conclusion hâtive, comme le montre l'impératif « attendez », qui apparaît à cinq reprises entre les pages 50 et 52, accompagné de « je veux comprendre » ou « je comprends pas ». Il s'agit également pour Rabut de remonter à leur *origine*, en demandant qu'ils soient racontés « par le début » (p. 50), ce qui enclenche le récit enchâssé, au plus-que-parfait, retraçant l'itinéraire de Bernard quelques heures plus tôt.

La volonté de *freiner* le récit, de suspendre l'enchaînement de la cause à l'effet vient notamment du fait que le discours d'autrui fait *violence* sur le narrateur, en le sommant d'imaginer, d'écouter, de parler, de voir, comme le montrent les infinitifs, les subjonctifs ou les verbes à valeur injonctive : « *Imaginer* comme ils m'ont demandé de le faire » (p. 48), « *que je puisse* les écouter sans broncher », « *Dire*, oui, je le vois très bien », « C'est ça qu'il faut voir. *Qu'on me demandait* de voir » (p. 49), « c'est ça, l'idée qu'avaient *voulu* que *j'entende* le maire et les gendarmes » (p. 50). Dans ce paragraphe, où la parole de Rabut recouvre et reformule celle du maire, on devine la réticence du narrateur : il bute sur les mots, et l'usage de l'infinitif est comme un refus d'avancer dans le récit, de raconter l'histoire. Rabut exprimera la même réserve face au récit de Ménard, à travers des formules comme « il a fallu comprendre des mots » (p. 51), « il a bien fallu que Ménard raconte » (p. 54), qui présentent le récit comme imposé de l'extérieur.

Rabut ne peut accepter ces faits "bruts" – ainsi que la *brutalité* avec laquelle ces choses lui sont « tombées dessus » (p. 49) ; on voit ainsi la part personnelle et subjective qu'il ajoute au discours du maire mettant en scène Feu-de-Bois sur sa Mobylette (p. 49) ; son affirmation « oui, je le vois très bien » est presque à prendre au sens de vision poétique, fantasmatique, tant il semble étoffer et enrichir le récit premier. Sa description du paysage est clairement dysphorique : le blanc de la neige est un « blanc grisâtre et fade comme du pain

rassis, sans forme » ; le décor s'emplit d'éléments mortifères (« des pavillons *noyés* dans le ciel *épais et mou* », « les bois *durs comme du marbre et cassants* ») et d'adjectifs qui connotent la laideur, la saleté, la souillure. On peut alors comprendre l'injonction « c'est ça ce qu'il *faut* voir », par laquelle Rabut conclut sa description, au sens d'une double contrainte : l'une venant du maire, obligeant Rabut à écouter cette mise en accusation contre son cousin ; et l'autre venant par ricochet de Rabut, pour nous inviter à comprendre *de l'intérieur* ce qu'il s'est passé.

c) le je métamorphique

Rabut ne cesse de faire des suppositions sur les pensées et les émotions des différents personnages, comme s'il refusait les restrictions de champ qu'impose la démarche purement judiciaire de l'enquête. Les indices de la modalisation sont extrêmement nombreux dans la première partie, et je n'en sélectionnerai que quelques exemples emblématiques. Les hypothèses formulées par le narrateur se signalent ainsi par certains verbes, comme "devoir" et "croire" ; par certains temps, comme le futur antérieur ou le système irréel ; enfin par des adverbes, adjectifs ou expressions de modalité "épistémique" (relatifs à la connaissance du sujet) comme « peut-être », « sans doute », « je suis sûr », « certainement » etc. Certains passages sont saturés de ces marques d'hypothèse : lorsque Rabut imagine ce qui a pu pousser Bernard à offrir son cadeau après tout le monde (p. 19) ou lorsqu'il se représente Chefraoui arrivant chez lui et découvrant la Mobylette de Feu-de-Bois.

En outre, le narrateur retranscrit parfois le discours d'autrui en l'intégrant, sans rupture typographique, à son propre discours, comme s'il se l'assimilait. On passe ainsi imperceptiblement du discours « transposé » au discours « rapporté »¹¹, par exemple lorsque Rabut évoque les scènes que fait régulièrement Bernard à Solange : « braillant qu'il aimait sa sœur, (...) qu'il fallait qu'elle lui parle, *il le faut, il le faut*, disait-il » (p. 14), ou lorsqu'il rapporte les paroles de Patou : « jusqu'à ce qu'il se laisse convaincre par Patou que Solange devait travailler, *il faut bien que les gens travaillent, une femme toute seule avec des enfants, tu comprends* » (p. 14). Une simple virgule sépare le « récit » au sens de Benveniste (au passé et à la troisième personne) du « discours » (au présent, faisant intervenir les première et deuxième personnes) ; ce glissement suscite, *évoque* (au sens fort) la présence de ces personnages, comme si le narrateur s'éclipsait de son propre discours pour les laisser apparaître.

L'intrication des voix s'apparente ainsi à une « contagion stylistique » telle que l'entend Dorrit Cohn, qui reprend cette formule à Leo Spitzer, pour désigner un « psycho-récit » à la limite du « monologue narrativisé » : la syntaxe du récit est conservée, mais le

11 Genette, *Figures III* (op. cit.) p. 191-192. Genette propose la tripartition suivante pour distinguer les différents types de « récits de paroles » : le discours peut être « **narrativisé** » lorsqu'il est traité par le narrateur comme un événement (c'est l'état le plus distant et réducteur) ; « **transposé** » lorsqu'il est rapporté au style indirect (le narrateur condense et interprète en son propre style les paroles du personnage) ; et « **rapporté** » lorsqu'il est retranscrit, au style direct, tel qu'il est censé avoir été prononcé par le personnage.

lexique est fortement influencé – « contaminé » – par le langage intime de l'être fictif en cause¹². Lorsque Rabut imagine les pensées de madame Buchet, la bijoutière, on devine le discours indirect libre à certains termes méprisants à l'égard de Bernard, révélateurs d'une morale de petit-bourgeois : « lui, un pauvre type, un clochard » (p. 29), « elle savait que la *puanteur* de ces hommes-là s'incruste comme celle que dégage le poil des chiens sous la pluie » (p. 30). La reconstitution d'un discours intérieur est également visible par le glissement du discours *narrativisé* au discours *rapporté* : « elle devait **maudire** (...) son mari qui entretenait l'hésitation plutôt que **d'inciter** à en finir, oui, qu'on en finisse, qu'il paie et déguerpisse, lui et sa broche (...) mais surtout sa crasse et sa puanteur, cette infection qu'il faudra des semaines (...) pour chasser complètement » (p. 30).

Si ce passage reflète ce que Dorrit Cohn désigne comme une « dissonance » entre narrateur et personnage¹³, le discours indirect libre ou la contamination stylistique peuvent également manifester une consonance entre eux, comme lorsque Rabut évoque la souffrance de Feu-de-Bois : « il avait voulu dire ce qu'il avait sur le cœur, ce *cœur trop lourd*, tout près de lui péter dans la gorge, comme il avait dit quand il avait commencé à parler ; tu vois, il a dit, me péter dans la gorge à force, se resservant du vin... » (p. 33). Le changement brutal de registre, entre le poétique « cœur trop lourd », qui fait écho au « cœur secret et douloureux » de Jean Genet, cité en épigraphe, et l'expression triviale « péter dans la gorge », manifeste bien la coexistence de deux voix, mais qui ne font que moduler le même propos, chacune dans sa tonalité. Cette "cohabitation" des deux personnages au sein de la phrase se poursuit à la page suivante : Rabut concentre, condense en quelques mots abstraits (« son désarroi », « son mépris d'eux », « sa colère ») une confusion de sentiments et d'émotions qui se déploient à travers une série de termes, qu'on attribuerait plutôt à Feu-de-Bois : « les voir se pointer autour d'elle comme les *rapaces* qu'ils étaient, *flairant* l'argent, tout cet argent, comme s'ils en étaient propriétaires, (...) *tas d'idiots, eux, des ploucs qui n'ont jamais vu Paris qu'en photo ou dans l'écran de leur télé* » (p. 33).

Ainsi, c'est en s'emparant du lexique d'un personnage que Rabut parvient à reconstituer ses pensées, son discours, son imaginaire, comme si son identité était *encodée* dans ses *mots*. Rabut caractérise son activité comme la réinvention de ce qui s'est passé, par *évocation* : « Ménard avec ses descriptions et ses détails, et moi *en rajoutant* quand j'avais entendu ses mots, moi *les inventant, invitant* les visages, les peurs, les images, tout ce qu'il avait dit. » (p. 77). En cela il s'apparente au narrateur de *Ulysse* de Joyce, tel que l'analyse Dorrit Cohn : un narrateur qui partage avec son personnage un « champ visuel », mais aussi, dans une certaine mesure, « la langue dans laquelle ils relatent ce qu'ils voient »¹⁴, d'où la « difficulté à déterminer le moment où le récit s'interrompt pour faire place au monologue ».

Les efforts de projection et d'élaboration du matériau brut par Rabut tendent vers un objectif précis : la reconstitution de l'intrusion de Feu-de-Bois chez les Chefraoui, telle qu'elle

12 Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, collection Poétique, éditions du Seuil, Paris, 1981 ; p. 50.

13 Ibid., p. 127, p. 141.

14 Ibid. p. 90

a été vécue par les différents personnages présents sur place. Rabut commence ainsi par se projeter en Saïd, mais en sacrifiant volontiers la vraisemblance à une reconstitution sur le mode de la rêverie, puisqu'il rapporte aussi bien ce que Chefraoui n'a *pas* pensé, ou pas eu le *temps* de penser. En outre, la polyfocalité du récit lui permet de revivre une même scène sous des angles et des points de vue différents : Rabut nous livre ainsi la séquence sous forme de "puzzle", il comble après coup certains "angles morts" du récit. Ainsi, lorsque Chefraoui arrive dans la chambre de ses enfants, on ne sait pas ce que son fils voit par la fenêtre, puisque Saïd repart « juste avant qu'il ait pu voir, ou même apercevoir ce que son fils regardait fixement » (p. 58) ; on l'apprendra six pages plus loin, lorsqu'une sorte de champ – contre-champ nous montrera Feu-de-Bois aux prises avec le chien, et ne voyant pas, « de là-haut, de la fenêtre d'une chambre, le regard de l'enfant » (p. 64). De même, l'arrivée de Chefraoui est d'abord représentée de son propre point de vue, à travers son angoisse (p. 54), puis du point de vue de sa femme, pour qui elle signifie la fin d'un calvaire en faisant fuir Feu-de-Bois (p. 66). Inversement, le démarrage de la Mobylette est à peine remarquée par la femme, qui se remet de ses émotions (p. 67), tandis qu'elle avait été évoquée plus tôt comme une confrontation entre Feu-de-Bois et Chefraoui essayant de le retenir (p. 58-59).

L'originalité de Rabut consiste à pratiquer une forme de « psycho-récit », tout en étant un personnage de la diégèse ; il participe ainsi des deux types principaux de narrateur, analysés par Dorrit Cohn, dans le roman psychologique, en se laissant « volontiers absorber par la conscience qui fait l'objet de son récit » tout en restant présent, individualisé et « dissocié de la conscience dont il rapporte les mouvements »¹⁵. Cela lui permet de donner la parole aux *victimes*, à des personnages confrontés à des situations intenses, car selon Cohn, le psycho-récit présente l'avantage de ne pas dépendre de la capacité de verbalisation du personnage : il met en ordre et explique les pensées conscientes du personnage mieux que celui-ci ne le ferait lui-même¹⁶.

3) l'archéologie du sujet

La tournure de plus en plus grave que prennent les événements de l'après-midi suggèrent que les enjeux dépassent la simple question de l'argent : un conflit trop longtemps larvé trouve ici l'occasion de s'exprimer et de se radicaliser. La reconstitution par Rabut de l'agression des Chefraoui constitue le point d'aboutissement et d'intensité maximale de son travail d'enquête ; cette projection semble jouer un rôle de *catalyseur* et susciter chez Rabut le désir de prolonger l'enquête des faits par une investigation du *sujet* en cause, en cherchant dans un passé lointain, enfoui, partiellement refoulé, les motifs qui ont pu le pousser à agir. L'enquête renoue ainsi avec son origine grecque, « historia », telle que la théorise Thucydide, puisqu'elle se prolonge par l'investigation de l'*histoire* personnelle de Bernard et de l'*Histoire* collective de la guerre d'Algérie.

15 Ibid. p. 41-43

16 Ibid. p. 63

a) De Bernard à Feu-de-Bois : une identité fracturée

Feu-de-Bois apparaît immédiatement comme un personnage à l'identité duelle, fracturée, et dont la fracture est, sinon explicable, du moins localisable dans le temps. Dès l'incipit, la référence au même personnage par deux noms distincts font de lui un être scindé en deux : le surnom « Feu-de-Bois » lui a été donné dans une sorte de second baptême (« on l'appellera Feu-de-Bois comme depuis des années »), mais c'est la marque d'une identité dégradée, puisqu'il est donné par le « on » de la foule anonyme, et désubjectivise le personnage en l'assimilant à son odeur et à des éléments naturels. Parallèlement à ce surnom, en concurrence avec lui, apparaît le « vrai prénom », celui par lequel seule sa sœur le nomme encore : « Bernard ». Cette distinction sépare aussi un certain passé d'un présent marqué par la marginalisation sociale, la clochardisation ; il semble que sa biographie s'ordonne entre un avant et un après la transformation en « Feu-de-Bois ». Le narrateur fait allusion à plusieurs reprises à ce passé : « dans le temps *lointain* où Feu-de-Bois n'avais pas encore effacé Bernard » (p. 45) ; « Bernard – c'était pas Feu-de-Bois à l'époque – » (p. 80) ; « au moment où Bernard, *pas encore* Feu-de-Bois, avait refait surface » (p. 91) ; « C'est comme ça qu'il disait, Bernard. Quand il est *devenu* Feu-de-Bois » (p. 102). Rabut situe la transformation dans le temps qui a suivi le retour de Bernard à La Migne, abandonnant femme et enfants dans la région parisienne, quinze ans après la fin de la guerre d'Algérie ; il devient alors alcoolique, ostensiblement raciste, et néglige son apparence physique.

Mais « Feu-de-Bois » semble être une identité qui a seulement *recouvert* et non remplacé l'ancienne, car le motif de l'enfouissement est très présent, dans l'incipit, à travers les verbes de souvenir, et des groupes prépositionnels comme « *sous* la crasse », « *sous* la négligence », « *derrière* Feu-de-Bois ». De plus, Solange tente de rétablir Bernard dans le statut de personne à part entière en « l'appel[ant] par son nom » (p. 11), et plus tard en « hurl[ant] son prénom, Bernard, Bernard » (p. 43), pour l'empêcher de s'en prendre à Chefraoui, comme si elle cherchait à le rappeler à la raison, de rappeler en lui le frère qu'elle a connu. Si Rabut désigne dans un premier temps son cousin par son surnom, le nom « Bernard » devient plus fréquent dans sa bouche à partir du moment où il se penche sur son passé, en particulier sur les souvenirs d'Algérie ; il semble hésiter, osciller entre les deux noms. L'enquête du passé devient ainsi une tentative pour rétablir la ligne directrice et la cohérence d'une vie, l'itinéraire biographique de l'accusé.

La question du passé de Bernard se pose d'autant plus qu'il est présenté comme un personnage « déphasé », en décalage avec son époque et ses contemporains : il porte une cravate « comme il s'en faisait *il y a vingt ans* » (p. 11), sa veste est « défraîchie » (p. 13), même ses billets de banque sont « vieux et rances » (p. 31). Par ailleurs, Rabut se rappelle combien, lorsqu'il était revenu à la Migne, Bernard avait fait mine d'ignorer les quinze années écoulées depuis leur dernière entrevue, avec comme double effet paradoxal d'une part son vieillissement précoce et accéléré, Bernard prenant « l'air bourru des vieux d'ici » (p. 93), et retapant pour y vivre la « ruine du grand-oncle » (p. 99), comme pour devenir lui-même, par

métonymie, cette ruine humaine ; et d'autre part sa fixation dans un passé, qu'il venait affronter dans la figure de sa mère, et qu'il voulait ressusciter comme « pour reprendre là où il s'était arrêté quinze ans plus tôt » (p. 104), « comme si pour lui la guerre venait juste de se terminer » (p. 112).

La fracture identitaire, qui s'exprime par ce tiraillement temporel de l'être, son incapacité à trouver un juste rapport au temps, est également décelable dans le récit contemporain à travers la souffrance latente, la fragilité que le narrateur entrevoit par moments en lui. En cela Feu-de-Bois est le premier personnage auquel peut s'appliquer la citation de Genet en épigraphe, évoquant la « blessure secrète », le « cœur secret et douloureux » de tout homme. Feu-de-Bois n'est pas si monolithique, massif et invulnérable que son apparence physique le suggère ; plus précisément cette massivité trouve un contrepoint constant dans le mal-être qui semble habiter le personnage. S'il est parfois « menaçant », il apparaît aussi, de manière presque oxymorique, « *robuste* dans sa façon même de se tenir *pitoyable, faible, moribond jusqu'au cœur* » (p. 15). Cette dernière expression introduit le motif de la faille, du mal moral rongé imperceptiblement l'être de l'intérieur, ce qui pourrait évoquer l'action psychosomatique du refoulement sur l'individu. On pourrait penser que Bernard cherche à protéger des regards d'autrui une "blessure secrète", dont s'approche dangereusement la voix anonyme qui évoque « l'image de celle qu'il avait aimée » longtemps auparavant (Mireille), en s'assimilant aux « bougnoules ». Cette insulte modifie brutalement l'atmosphère de la scène et paralyse Feu-de-Bois, comme si elle avait profané une part de son intimité : il y a un « drôle de *silence*, comme la *pudeur* au moment de découvrir un corps *nu* » (p. 45).

Le motif de la faiblesse secrète apparaît à plusieurs reprises au cours de la première partie, et l'on peut penser que l'histoire de la broche agit comme catalyseur pour mettre au jour le mal-être de Bernard, car cette broche est hautement symbolique : comme le fait remarquer Patou, Bernard a voulu « lui offrir un cadeau comme font les hommes » à leur femme (p. 75), car Solange est veuve et n'a personne d'autre pour le faire. Il prend donc la place du mari disparu dans un geste d'amour, de don par excellence, au mépris complet de la valeur matérielle ; geste à la portée d'autant plus importante que cet argent, gagné quarante ans auparavant au loto et conservé par sa mère au moment de son départ pour l'Algérie, avait obsédé Bernard pendant des mois et exacerbé sa haine contre sa famille. En récupérant tardivement cet argent pour l'achat d'une broche destinée à sa sœur, Bernard ne cherche-t-il donc pas aussi une forme de *rachat* auprès de celle qui n'aura cessé de le défendre ? L'interrogation des invités, qui se demandent bien « ce que peut offrir un type qui n'a rien » (p. 20), pourrait trouver une réponse dans la définition que donne précisément Lacan de l'amour, comme étant le fait d'« offrir ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas¹⁷ », car c'est bien ce que fait Bernard en dépensant tout l'argent qui aurait pu le faire vivre pour une broche que Solange ne peut accepter. En poussant l'interprétation encore un peu plus loin, on

17 Formule prononcée par Jacques Marie Lacan en 1965, selon l'article de l'encyclopédie Larousse en ligne, <http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Lacan/128309>

pourrait même voir dans ce geste un transfert de Bernard : la volonté de réparer sa cruauté envers son autre sœur, Reine, par cet amour inconditionnel pour Solange – *l'ange* n'est-il pas le "messenger" par excellence, le *seul* qui puisse rétablir les liens, la communication entre le monde des vivants et celui des morts ? La précieuse broche en « or nacré », « poli et diamanté » pourrait alors rétablir, dans l'esprit de Bernard, la petite sœur déchue sur le "trône" qu'elle mérite.

b) Les signes d'un passé commun ?

Rabut est impliqué dans le passé de Bernard ; on comprend par des allusions, des phrases laissées en suspens, ou des commentaires mystérieux, qu'ils partagent malgré eux des souvenirs, des expériences qui les lient indissolublement l'un à l'autre. Leurs relations sont complexes, et d'autant plus tendues, peut-être, qu'ils sont en réalité plus proches et semblables. On remarque ainsi combien Rabut échoue à maintenir sur son cousin un jugement neutre et objectif ; il oscille entre d'une part l'antipathie, le dégoût, le rejet, visibles à travers les descriptions physiques, et d'autre part une forme d'indulgence, d'empathie, voire d'attendrissement à l'égard de son cousin, dont il est le seul à remarquer les efforts vestimentaires, les mains abîmées, la joie enfantine au moment d'offrir la broche. Il est un des rares qui croient à sa « naïveté » et à ses bonnes intentions dans cette démarche par ailleurs provocante, et qui puissent l'imaginer comme une sorte de grand enfant attardé, chez les bijoutiers Buchet, « les mains triturant son bonnet, l'air sans doute assez *idiot* ou *enfantin* », dans un « pull citrouille », étalant sa liasse de billets de façon fière et « puérite » (p. 29). Toutefois leurs relations sont ambiguës : le surnom de « bachelier » que donne Bernard à Rabut dénigre ses prétentions intellectuelles, Patou constate que Feu-de-Bois n'aime « pas beaucoup » Rabut (p. 32), et il lui jette à la salle des fêtes un « regard de mépris » (p. 41).

En outre, Rabut oscille entre un élan irrépressible qui le pousse à défendre Bernard devant le maire, et un élan contraire qui le pousse à le condamner sévèrement une fois le maire parti, devant Jean-Marc et Patou. Ces deux attitudes contradictoires sont plus motivées par le passé de Feu-de-Bois que par ses actes de l'après-midi : la condamnation porte moins sur le vol de l'argent que sur l'insensibilité et la cruauté de Feu-de-Bois, envers sa mère partant pour une maison de retraite, envers sa femme et ses enfants, abandonnés dans leur maison de la région parisienne, envers sa sœur Reine, morte à seize ans, envers les animaux qu'il torturait dans son enfance... Mais parallèlement, s'il ressent le besoin irrépressible de défendre Feu-de-Bois, ce n'est pas parce que Rabut le croit innocent, mais parce qu'il pressent que les motifs troubles qui ont pu jouer dans cette agression ont leurs racines dans la guerre d'Algérie, une expérience qu'il a lui aussi connue et qui le rend solidaire de son cousin, contrairement au maire, « un peu trop jeune » pour comprendre.

La crise familiale fait office d'un catalyseur à la manière de la crise tragique, telle que l'analyse par exemple Mme de Romilly dans le théâtre grec : au sens étymologique, la crise est « l'événement qui tranche et qui juge », mais aussi l'action dans laquelle « tout le passé et

tout l'avenir » sont impliqués ; c'est le « moment décisif » sur lequel vient se « cristalliser » tout un « long passé », qui doit « aider à décider ce qui est bien est pourquoi »¹⁸. Les commentaires de Mme de Romilly, notamment sur *Médée* d'Euripide, pourraient tout à fait caractériser le dispositif temporel de *Des hommes* : « l'urgence préside au déroulement de la pièce », et pourtant « les divers personnages reviennent, indéfiniment, sur les événements d'autrefois », ce qui est « une façon de montrer comment le drame prit naissance, quelles responsabilités chacun put y avoir, et quel profond ressentiment a pu se développer dans l'âme [du personnage]. L'action commence à un moment déterminé, mais le problème moral remonte à beaucoup plus loin ». En tentant de « mettre à jour des causes et des responsabilités », en invitant à « méditer sur leurs effets », le roman de Mauvignier, comme la tragédie grecque, apparaît donc lié à l'écriture de l'Histoire.

On peut se demander en quoi consiste précisément le crime de Feu-de-Bois : est-ce le soit-disant vol d'argent, l'insulte raciste, l'entrée par effraction, la mort du chien ? Cette série de fautes ne dépend-elle pas encore d'une « hamartia », une faute fatale originelle, à chercher bien plus loin dans le passé du héros, et qui le condamne par avance ? C'est ce que suggèrent les fréquentes allusions à un passé plus ou moins opaque, mais forcément lié à la situation présente aux yeux du narrateur : « loin d'ici, de ce temps aussi, très loin il y a des raisons, des liens, des réseaux, des choses invisibles qui agissent parmi nous et dont nous ne comprenons rien » (p. 111).

Chefraoui fait ainsi à Feu-de-Bois l'effet d'un "revenant" de la guerre d'Algérie, il incarne la hantise de cette guerre passée sous silence, et rouvre les plaies d'une blessure qu'on croyait depuis longtemps refermée, comme le constate Rabut : Chefraoui est une image « qui vient se glisser et brouiller ce moment de notre histoire où tout à coup elle est là, comme un compte à régler vieux de quarante ans, un âge d'homme pour nous regarder et nous dire non, ce n'est pas fini, on croyait que c'était fini mais ce n'était pas fini » (p. 42). C'est aussi pour cette raison que Rabut enclenche un mouvement de plongée dans les souvenirs, et lorsque Solange cherche à l'arrêter, sous prétexte que « tout ça c'est fini », il la détrompe : « Non, Solange, pas fini » (p. 104). La mention de toutes ces années durant lesquelles l'expérience algérienne était en quelque sorte en "latence" – en *souffrance* – dans les personnages fait écho à une remarque d'Hélène Cixous, un autre écrivain de la guerre d'Algérie : « Les enchaînements destinaux nous restent cachés toujours *pendant quarante ans* au moins. Quarante ans, la durée d'un aveuglement humain vital. Tout ce qui aura été décisif dans l'histoire d'un individu ou d'un peuple ne montre son visage qu'après quarante ans de secret »¹⁹.

Rabut ne peut s'empêcher de tisser des liens de cause à effet entre le passé et le présent, entre le drame de l'après-midi et le caractère de Bernard (« sa vieille tête de mule *et aujourd'hui voilà où on en est* – » p. 83), mais aussi entre ce que lui a raconté Février et « ce qui arrive aujourd'hui – » (p. 103). Ces deux phrases sont interrompues par les interlocuteurs

18 Jacqueline de Romilly, *Le temps dans la tragédie grecque*, Vrin, 1971 ; p. 14 à 17.

19 Hélène Cixous, *Hyperrêve*, éditions Galilée, 2006.

de Rabut, ce qui frustre le lecteur d'une explication plus approfondie ; de même, certaines expressions de Rabut, certaines remarques ou parenthèses semblent faire signe vers une *histoire* commune entre les cousins, mais qui reste mystérieuse, allusive : lorsqu'il compare l'impatience de Feu-de-Bois à « la foi d'un illuminé » en ajoutant « mais j'ai *des raisons* pour l'avoir pensé et vu comme ça » (p. 16), ou lorsqu'il précise, quand on expulse Feu-de-Bois de la salle des fêtes, qu'il reste en retrait parce que c'est « impossible de porter la main sur Feu-de-Bois, *impossible pour moi* » (p. 47). De plus, il ne va pas de soi que Bernard ait volé l'argent à sa mère ; plusieurs expressions suggèrent au contraire qu'il n'a fait que « récupérer » un bien qui lui appartenait, « qu'il estimait avoir perdu » (p. 32) ; on comprendra par la suite que ces vieux billets sont probablement ceux qu'il avait gagnés au loto juste avant de partir pour l'Algérie, et qu'il n'avait jamais eu l'occasion de dépenser, n'étant pas retourné à La Migne à la fin de son service militaire.

A cela s'ajoutent les très nombreuses allusions à la guerre d'Algérie, qui semble être la toile de fond du récit contemporain, à la fois omniprésente et volontairement écartée, masquée, tue : la présence de Chefraoui la rappelle au narrateur (p. 42), une voix rappelle à Bernard qu'il n'a « pas toujours craché » sur les Arabes, mais Bernard la reprend pour distinguer Arabes et pieds-noirs (p. 44-45), Rabut est « membre des anciens d'Afrique du Nord » (p. 48), il se demande quand le maire a vu un Arabe pour la première fois (p. 73), il évoque devant Jean-Marc et Patou le « séjour au club Bled » de Bernard (p. 83), puis il pense à la photographie d'une petite fille algérienne, que Bernard avait voulu récupérer (p. 99-100), et enfin aux conditions de leur service militaire (p. 104, p. 112-113).

Ces allusions sèment dans le texte des jalons dont le sens reste en suspens, en latence, et qui attendent une élucidation que seul le récit algérien pourra apporter : le mariage de Bernard avec Mireille, une pied-noir ; les liens d'amitié qui ont unit Bernard à Fatiha, la petite fille de la photo, et son sort tragique ; les terribles conséquences du retard provoqué par la bagarre entre les cousins à Oran, quarante ans plus tôt, qui justifient l'impossibilité pour Rabut de s'en prendre à Feu-de-Bois. Il faudra aussi attendre les révélations du récit algérien pour comprendre qui peuvent être ces « petits morts » qui tourmentent encore Feu-de-Bois : sa sœur Reine, Fatiha, ses camarades massacrés au poste alors qu'il était en permission, et peut-être les Algériens dont il aura causé directement ou indirectement la mort.

Le terme de « bachelier », surnom donné à Rabut par Bernard, joue également un rôle crucial dans leurs relations, car on apprendra qu'il a contribué à déclencher la bagarre entre eux. Or Feu-de-Bois le prononce à nouveau, lors de l'anniversaire de Solange, et Patou choisit précisément ce jour-là pour demander à Rabut des éclaircissements à ce sujet, ce qu'elle voulait faire depuis « des années » (p. 37). Le mot « bachelier » devient le symbole d'une mystérieuse « histoire » qui unit les cousins, une histoire à deux faces, l'une insignifiante, plutôt drôle (Rabut sourit en y repensant, il en parle comme d'une « blague entre nous »), et l'autre tragique, puisque l'emportement de Rabut en l'entendant, quarante ans plus tôt, a uni les cousins dans une même culpabilité. Mais l'explication de Rabut, qui s'en tient à l'aspect

insignifiant, est caractéristique d'un processus de refoulement : assimiler ce mot à une « blague » lui permet d'écartier ses sous-entendus, de court-circuiter son lien aux événements algériens, et d'ignorer l'accusation qu'il pourrait contenir.

Pourtant, s'il veut réellement comprendre les actes de Feu-de-Bois, Rabut devra se plonger dans ce passé, y compris dans ses recoins les plus obscurs, ce qui implique de perturber le dispositif de refoulement instauré à la fois au niveau national, communautaire et individuel vis à vis de la guerre d'Algérie.

II/ Poétique du refoulement

La crise met en lumière les non-dits et les tabous qui gouvernent les relations entre les individus dans la petite communauté de La Migne, et qui les *protègent* aussi, selon le cas, contre des sentiments diffus de honte et de culpabilité, ou contre une parole sur la guerre d'Algérie qu'ils refusent d'entendre. Cependant les tensions de différentes natures – entre Bernard et sa sœur, Bernard et le reste de sa famille, Bernard et Chefraoui – se superposent et font éclater ce dispositif protecteur : Feu-de-Bois interrompt la fête d'anniversaire puis agresse la famille Chefraoui, tandis que le narrateur se sent envahir, à sa grande surprise, par des souvenirs d'un passé lointain ; il semble donc plus impliqué qu'il ne le croyait dans cet incident mettant son cousin en cause.

1) Une communauté régie par la répression

a) seul contre tous

Avant même qu'il ne manifeste la moindre agressivité à l'égard des invités ou des Chefraoui, Feu-de-Bois apparaît comme un personnage isolé, en rupture avec le reste de la communauté. Si les invités ne sont que des silhouettes, dont on mentionne seulement le nom ou le surnom (« La Chouette », « Jean-Jacques », « Micheline » etc.), Bernard est au contraire fortement singularisé, précisément décrit, et sa présence est soulignée avec insistance : « *Mais* la sienne. Sa présence à lui. Feu-de-Bois. Bernard. » (p. 14). La conjonction « mais », l'effet redondant des pronoms, la mention des *deux* noms de Feu-de-Bois donnent l'impression qu'il occupe tout l'espace, et qu'il est *séparé* du reste des invités, comme le suggère par ailleurs la figure du chiasme : « la **question** que tout le monde aura en tête, à part lui, lui **seul**, dont la **seule question** n'aura plus aucun sens » (p. 22).

La foule anonyme représente le non-dit, la bien-pensance et le "politiquement correct" : l'incipit baigne dans une atmosphère de censure, les invités *répriment* leur étonnement face à la tenue de Bernard, mais ils n'en sont pas moins une instance de jugement et de critique. En effet leurs remarques, condescendantes et hypocrites, véhiculent une condamnation sociale à l'encontre du parasitisme de Feu-de-Bois ; cette instance est même intériorisée par celui-ci, car il est « surpris que tous les regards ne lui *tombent* pas dessus ». Dans une perspective psychanalytique, on pourrait assimiler les multiples regards scrutateurs de la foule, et son opinion supposée, au "sur-moi" de Feu-de-Bois, dont le rôle est « assimilable à celui d'un juge ou d'un censeur à l'égard du moi », et qui se constitue « par intériorisation des exigences et des interdits parentaux » selon Laplanche et Pontalis²⁰. En effet, c'est cette foule qui impose la censure ou l'auto-censure, entretenant une atmosphère

20 J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, éditions PUF, 1967 (5e édition « Quadrige », 2007), p. 471.

délétère de rancœurs inavouées et de pensées croupissantes. Son rôle négatif est perceptible, par exemple, à travers l'appréhension de Bernard d'offrir son cadeau « devant le *regard* et le *jugement* de tous les invités », qui « *regarderaient* son cadeau avec plus de *sévérité* que n'importe quel autre » (p. 20). On pourrait les comparer à un chœur antique dévoyé, étouffant le héros et entravant son accomplissement au lieu d'y contribuer.

La foule apparaît toujours comme une personne collective, sous la forme du pronom « on », de substantifs pluriels (« les gens », « des dizaines d'amis, des connaissances, des visages », « des groupes » p. 13), ou de voix anonymes, au style direct. La répétition de certaines expressions soulignent l'homogénéité du groupe, l'identité dans la pluralité : « un rire qui se déployait d'une bouche à l'autre », « d'un groupe à l'autre », « de l'un à l'autre » (p. 13) ; et les jeux de consonance et d'allitération créent une impression de tourbillon, de confusion de personnes : « certains glissant de l'un à l'autre et d'autres au contraire évitant les uns comme les autres ».

Cette foule a tendance à faire bloc, dans une unité qui devient coalition dès lors que quelqu'un ne respecte pas sa norme, car elle incarne la *doxa*, le consensus. Elle vient donc au secours de Marie-Jeanne quand celle-ci tourne en dérision la tentative d'approche de Bernard : « tout le monde alors s'était mis à rire » alors que Feu-de-Bois n'avait « pas ri du tout » (p. 18). La citation au discours direct des "complices" de Marie-Jeanne manifeste le pouvoir de *régulation* de cette masse, qui agit en prévention du trouble que Bernard risquerait de provoquer. On notera à l'inverse la solitude de Solange après qu'elle a reçu la broche : « son regard cherchait autour d'elle comme une *aide* » (p. 23), « un *secours* qui n'est pas venu » (p. 25). Devant le cadeau de Feu-de-Bois, la condamnation de la foule est unanime, elle se manifeste dans une phrase où la dislocation des parties du corps donne aux invités une sorte d'unité effrayante, monstrueuse : « des regards, des glissements de voix et de coudes, une main posée sur un bras, une bouche dessinant une moue dubitative, circonspecte, une tête dodelinant d'un air entendu » (p. 26).

L'opposition entre Feu-de-Bois et le reste de la communauté vient de ce qu'il incarne une *tabou* : l'insulte raciste qu'il lance à la face de Chefraoui, « bougnoule » (p. 44), exprime un racisme latent, peut-être inconscient, mais potentiellement partagé par toute la foule. Solange révélera en effet à Rabut et Nicole que, peu après l'installation des Chefraoui à La Migne, les membres de la mairie avaient refusé d'élire Saïd comme représentant sans autre motif que celui, implicite, de ses origines. Ce refus unanime s'était accompagné de la « gêne » et du « silence » propre à la révélation d'un secret honteux (p. 97), et pourtant, une solidarité avait alors uni les membres du conseil, et l'un d'eux, le « gros Bouboule », avait dit « ce que les autres pensaient et qu'aucun n'était capable d'assumer vraiment » avec un « sourire de gamin », comme si son surnom ridicule et cette apparence puérile lui avaient conféré l'innocence (la vérité ne sort-elle pas de la bouche des enfants ?) qu'on déniait aujourd'hui à Feu-de-Bois.

Car Feu-de-Bois ne bénéficie pas du soutien de la communauté ; son racisme trop manifeste et trop véhément le désigne au contraire comme *bouc émissaire*, dont l'expulsion permet de *purifier* symboliquement le groupe. Il incarne en quelque sorte sa mauvaise conscience, ses sentiments *réprimés*²¹ ; c'est pourquoi, lorsqu'il « ose revenir » à la salle des fêtes (comme un affect réprimé peut faire retour dans la conscience), La Chouette est « scandalisée ». Feu-de-Bois est la figure sur laquelle les invités peuvent aisément concentrer tous les torts, et la purification est d'autant plus efficace que Bernard est leur semblable, leur proche. L'insulte finalement lancée par Feu-de-Bois apparaît comme la libération d'une parole longtemps réprimée ; Feu-de-Bois passe en effet du simple désir (« Des *années* que toi j'ai *envie* de te dire ») à l'annonce de l'acte imminent (« Je *vais* te dire ») et enfin à la parole performative (« Bougnoule »). Ce désir était probablement refoulé du fait de sa transgression de l'ordre social ; la réaction de la communauté est d'ailleurs immédiate : on cherche à écarter Feu-de-Bois en le faisant taire, en le « repoussant » physiquement ; Solange est « honteuse, bouleversée ».

Le caractère "tabou" de cette insulte est visible à travers l'hésitation de Feu-de-Bois lui-même à le prononcer, comme si en lui s'affrontaient le désir de parler et la *censure*, au sens psychanalytique²², d'où l'aposiopèse : « Il a le droit d'être là, le. ». En outre, l'insulte est suivie par un autre passage à l'acte agressif de Feu-de-Bois, lançant le contenu d'un verre de vin en direction de Chefraoui. Bernard est donc celui qui "fait tache", mais qui, en voulant toucher son ennemi, touche aussi plus durement, plus profondément peut-être, sa sœur bien-aimée : de manière très symbolique le vin rouge éclabousse le pull blanc de Solange – la souillure de cette agression entachant dans le même mouvement l'ennemi algérien et la sœur, qui devient à son tour « interdite » comme l'était Chefraoui (p. 43).

La position marginale de Feu-de-Bois au sein de la communauté et de la société se double du rejet que lui témoigne sa famille, au sein de laquelle il fait également figure de bouc émissaire depuis l'enfance. Solange le présente comme un enfant écarté sans raison par sa mère, qui a « choisi de ne pas l'aimer » (p. 108), et par son père, qui « ne le défendait pas ». Le jeune Bernard apparaît donc comme l'innocent sur qui s'exerce un châtiment injuste : « Et la Vieille et le Père étaient tous les deux en colère, toujours, comme tout le monde, depuis toujours, contre lui. / Comme si lui devait porter toute la colère des autres et ne pas répliquer, jamais » (p. 90). Ces deux phrases expriment mimétiquement la fatalité à laquelle Bernard est soumis : la longue protase de la première phrase, qui s'ouvre sur une polysyndète (les deux conjonctions « et »), donne l'impression d'accumuler une immense charge de haine, qui se déverse finalement sur une victime d'autant plus fragile que l'apodose est brève (« contre lui »). L'injustice de cette colère tient à son aspect hyperbolique, exprimé par la répétition du son « tout » ; les échos sonores, les répétitions et les antonymes accentuent le caractère tragique du sort de Bernard.

21 Selon *Laplanche et Pontalis*, la répression est un mécanisme conscient visant à exclure un affect du champ de conscience actuelle, pour des motivations essentiellement morales (p. 419).

22 « Fonction qui tend à interdire aux désirs inconscients (...) l'accès au système préconscient-conscient » ; c'est une « instance d'auto-observation », « le censeur du moi », « la conscience morale » (Ibid. p. 62).

De plus, les antonomases inverses, qui transforment les noms communs « vieille » et « père » en noms propres, grandissent ces personnages et en font des figures imposantes, effrayantes : la mère s'apparente à une « Mégère », cette divinité persécutrice dont le nom signifie « haine », et le « Père » incarne une autorité sévère et implacable.

Bernard concentre également sur lui « les haines et les rancœurs » de ses frères et sœurs, exceptée Solange, la seule à prendre sa défense, comme si son prénom (Sol-ange, l'ange seul) la prédestinait à prendre la défense de son prochain, à rester, même dans l'adversité, une figure de charité et d'amour, qu'on voit d'ailleurs sur son palier « avec la lumière jaune auréolant son corps sous l'ampoule de la véranda » (p. 118). Rabut lui-même reconnaît avoir pris Bernard pour cible de son ressentiment après la guerre (p. 113), mais la disparition de son cousin lui a aussi permis d'oblitérer des souvenirs désagréables de cette époque, alors que son retour sera pour Rabut comme un retour du refoulé : il « avait refait surface », comme les éléments refoulés peuvent « réapparaître à la conscience »²³. En outre, la présence de Bernard constitue un reproche silencieux contre Rabut, car la transformation de son corps, la laideur, la saleté, sont les reflets d'une ruine intérieure ; or Bernard « est devenu ce que j'aurais dû devenir si j'avais été capable de ne pas accepter des choses », reconnaît Rabut (p. 269). Bernard est donc un miroir révélateur pour Rabut, comme si ce dernier était à Feu-de-Bois ce que Dorian Gray est à son portrait : Feu-de-Bois porte les stigmates d'un mal qui ronge aussi bien Rabut, mais dont il n'a pas encore conscience, ou qu'il a choisi d'ignorer.

b) le bloc de silence

Feu-de-Bois semble avoir accepté son rôle de bouc émissaire et "encaissé" la haine de sa famille, jusqu'à devenir lui-même un bloc de rancœur, sans communication possible avec l'extérieur : « il ne répliquait pas, jamais » (p. 90), et quand on lui avait reproché d'avoir volé l'argent, « il avait laissé parler. Il avait laissé faire, comme toujours » (p. 36). Feu-de-Bois compense la carence de mots par un excès de présence physique : sa carrure est « trop épaisse », son corps « trop bourru » (p. 29), il mange de façon « obscène, sale, répugnant[e] » (p. 33). Son odeur corporelle envahissante est relevée successivement par Rabut, qui la définit comme « l'odeur indéfinissable des gens sales, cette persistance de saleté, âcre et aigre, ce relent douceâtre d'urine » (p. 24) ; puis par madame Buchet, outrée par « sa crasse et sa puanteur, cette infection » (p. 30) ; enfin par Chefraoui qui recule avec dégoût en sentant « l'odeur de cendre jusque sous les ongles noirs, (...) cette puanteur plus redoutable » (p. 43-44). Son odeur sera même une pièce à conviction contre lui, car elle est encore présente dans la maison des Chefraoui lorsque Saïd puis Ménard y entrent : Ménard raconte comment « l'odeur de Feu-de-Bois l'avait assailli dès la porte d'entrée. On la sentait encore. Elle était là, cette puanteur » (p. 54), et Saïd imagine Feu-de-Bois « se retrouvant seul un moment avec son odeur infecte envahissant tout l'espace autour de lui. Comme si tout l'espace, il l'avait touché et s'en était emparé » (p. 59).

23 Ibid. p. 424 (« Retour du refoulé »).

Parallèlement, Feu-de-Bois est dans l'en-deçà des mots, l'impossibilité de communiquer : face à Solange qui se « planque » chez elle « pour ne pas lui ouvrir la porte », sa voix tend à « se perdre, s'amenuiser, s'effacer » (p. 14). Lors de la confrontation familiale de l'après-midi, il garde résolument le silence, du moins tant qu'il est sobre, « ne bafouillant pas, pas un mot » (p. 18) ; il oppose également son mutisme aux premières questions de Patou, ou à ses tentatives d'explication de la réaction familiale. Enfin quand on le chasse de la salle des fêtes, c'est toujours dans le silence : la première fois « il avait reculé sans rien dire » (p. 36), et la seconde il résiste « mais sans crier, sans un mot » (p. 47). Ce syntagme sur lequel s'ouvre une nouvelle séquence de la phrase, après un tiret, revient presque à l'identique à la fin du paragraphe (« sans bouger, sans un mot »), créant une impression de clôture, de retour du texte sur lui-même, à l'image du repli sur soi de Bernard.

Il semble en effet miné par un refoulement, dont la « petite boîte bleu nuit » devient le symbole, par une sorte de contagion métonymique, très visible lorsque Feu-de-Bois, sous l'effet d'une agression extérieure, referme la bouche et se transforme en « un *bloc de silence* qui s'est *rétracté*, *refermant* la main sur la *boîte* bleu nuit ». Le motif du repli, l'écho entre le « bloc » et la « boîte », ainsi que le préfixe « re » de « rétracter » et « refermer » (qui évoque aussi le refoulement) établissent une solidarité entre le personnage et l'objet. Cette comparaison permet en outre de penser la dualité de l'être de Bernard, entre son caractère massif, impénétrable d'une part, et d'autre part l'intérieur vide, où règnent le manque, l'absence. C'est cet espace qui constitue à la fois une sorte de « fort intérieur », sur la défensive, protégeant l'intime, et un « for intérieur » qui est, selon son étymologie (le *forum* intérieur) habité par des voix du passé. Or l'espace-temps de ce for intérieur est la nuit, à l'image de la couleur de la petite boîte, d'un « bleu nuit très profond » (p. 17) : profondeur à la fois intime et temporelle, puisque la nuit est un moment de solitude, et un moment de plongée dans le passé, ou de remontée des souvenirs.

En outre, cette boîte apparaît souvent en lien avec le motif de l'enfouissement, du secret : c'est « forme noire que sa paume a *engloutie* », sur laquelle « les doigts se sont *refermés* » (p. 16), et que Bernard offre furtivement, « comme pour que personne ne voie » (p. 20). Solange pressent avant même de l'ouvrir le caractère scandaleux du cadeau, comme le suggère la fréquence du verbe « oser » : oser ouvrir la boîte (p. 21), oser prendre la broche (p. 24), oser la regarder (p. 106). L'appréhension face à ce que pourrait renfermer la boîte ou ce qu'elle représente la rapproche du mythe de Pandore, revisité par la comparaison que fait Rabut de la boîte bleu-nuit avec « ces obus qu'on *retrouve* des *vieilles guerres* et qu'il faut *désamorcer* » (p. 118) : l'obus, version moderne de la boîte de Pandore, exprime le même danger d'un malheur déclenché par imprudence, mais d'un malheur lié à un certain passé (guerres mondiales, guerres coloniales), et dans une perspective transgénérationnelle.

C'est presque par métonymie que la petite boîte devient le symbole de ce que Bernard renferme en lui de plus sombre, amer, violent : en *refoulant* (au sens propre) Bernard et son cadeau, Solange rejette en bloc un ensemble d'émotions inavouables, un passé qu'elle voudrait oublier plutôt que de s'y affronter. La mise à distance de la boîte par

l'indétermination du démonstratif « ça » permet de charger le cadeau de significations négatives, d'y renfermer les remords, les hontes, les culpabilités passées, pour mieux les éloigner de soi : « Prends ça et fous le camp » dit Solange à son frère, « Prends ça, prends-la, Bernard, je veux plus te voir » (p. 45), en agitant devant lui la boîte « pour qu'il la prenne, la reprenne, s'en saisisse *une bonne fois pour toutes* et la fasse *disparaître* et qu'on *l'oublie*, n'en parle plus, plus jamais ».

On voit donc se dessiner le lien entre l'ouverture de la boîte bleu nuit et le déchaînement de Bernard : l'incompréhension et le rejet familial libèrent violemment des sentiments trop longtemps réprimés, qui sont le contrecoup des non-dits imposés par la famille, les habitants de la Migne, la société en général. La souffrance de Feu-de-Bois s'exprime alors en termes de déflagration, de rupture : « *Tout à coup* il avait voulu dire ce qu'il avait *sur le cœur, ce cœur trop lourd*, tout près de lui *péter dans la gorge* » (p. 33), « lui qu'on avait connu si grande gueule et hautain, c'était comme si *un ressort avait été cassé à force d'avoir été trop tendu, trop remonté*, et fait place à un *flottement* qu'on voyait danser dans le bleu de ses yeux.. » (p. 34). Ce « ressort » évoque le mécanisme du refoulement, qui n'est pas « fait une fois pour toutes » mais « exige une dépense permanente » du moi pour sa défense, et pour la protection du refoulement²⁴. Claude Le Guen²⁵ précise que le refoulé exerce en direction du conscient une pression continue, qui doit être équilibrée par une contre-pression incessante ; or dans le cas de Feu-de-Bois on pourrait penser que l'impact émotionnel du rejet de Solange parasite cette tension nécessaire au refoulement, et provoque cette « brisure », cet effondrement du personnage : « on sentait qu'il avait *lâché prise*, qu'il *perdait pied*, qu'enfin en lui les *digues* allaient *lâcher* et le laisser *vidé* de son agressivité et de tout besoin de frapper ».

Le motif de la boîte est d'autant plus intéressant qu'on peut relever à travers le roman toute une série d'objets du même ordre, renfermant un « trésor » au sens propre ou figuré, souvent lié au passé. Le précieux contenu a parfois une valeur matérielle concrète : M. Buchet sort pour Feu-de-Bois « les *trésors* de leurs *boîtes* » (p. 29), Rabut imagine la mère de Bernard cachant son argent « dans une *boîte* à chaussures » (p. 31). Dans le récit algérien, les boîtes protègent les souvenirs de la vie civile, emportés par les appelés pour mieux supporter le quotidien : elles deviennent une « précieuse valise » (p. 126), un portefeuille contenant des « souvenirs cachés » (p. 148), ou encore la boîte dans laquelle se trouve une tortue, la mascotte du camp, ce « petit secret » qui scelle l'amitié entre Bernard et Fatiha (p. 166).

Une dernière boîte joue un rôle crucial, en rétablissant le lien entre le passé et le présent : c'est celle dans laquelle Rabut a rangé – caché ? – ses vieilles photographies d'Algérie, qu'il se résoudra à passer en revue au cours de son insomnie, et qui déclenchent la remémoration active et consciente de son service militaire. On peut d'ailleurs voir une parenté

24 Sigmund Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1925, chapitre XI.

NB : cet ouvrage sera désormais cité sous les initiales « ISA ».

25 Voir Claude Le Guen, « Refoulement », in *Le refoulement*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Bouhsira, Laurent Danon-Boileau, Claude Janin, éditions puf, collection des monographies et débats de psychanalyse, 2008, p. 15.

entre le parcours tortueux à effectuer pour atteindre la boîte, et la laborieuse accession à la conscience de souvenirs refoulés : « je me suis dirigé vers l'entrée, parce qu'il y a un placard, dans le couloir », « il faut un peu grimper » pour trouver, « tout *en haut* (...) un tas d'objets plus ou moins inutiles (...) et *au fond* cette *boîte à chaussures*, avec, *derrière elle* encore, presque *inaccessible*, le vieux Kodak dans son *boîtier* » (p. 256).

2) Libération de la parole

La parole réprimée, qui cherche à s'exprimer sans en trouver forcément les moyens, sans trouver sa voie ou sa voix, se résout souvent en *ressassement*, un stade de "piétinement" de la parole, avant qu'elle n'accède au statut de récit clair, organisé logiquement et chronologiquement comme elle le sera par exemple dans le récit algérien ; mais la parole véritablement "libérée" sera celle qui échappe au ressassement pour faire entendre une parole "inouïe", surgie des profondeurs de l'être.

a) Le ressassement

Au sein du roman de Mauvignier, le ressassement est un discours sur l'Algérie qui n'a pas encore trouvé sa forme adéquate, et dans lequel différents locuteurs se trouvent comme enfermés. Selon Dominique Viart²⁶, l'individu qui ressasse est en effet « prisonnier d'une obsession dont nulle expression ne le délivre » ; le ressassement implique un rapport au temps de type *mélancolique*, la « ruminant d'un deuil inachevé », car chaque ré-occurrence d'un passé dans l'énonciation est celle d'une nouvelle présence à soi de ce "passé qui ne passe pas". Cette caractéristique temporelle du ressassement est bien visible dans *Des hommes*, où il exprime parfois un désir de retour vers le passé, qui semble même figé dans un *hors-temps* par le discours : Bernard semble attendre « des réponses à des questions qui seraient restées en suspens *depuis des siècles* » (p. 39). L'espèce de danse de Feu-de-Bois est comme une figuration en acte de son discours, par un mouvement de va-et-vient qui imite le ressassement : « Et lui alors *oscillant* à peine, seulement frémissant, *tanguant*, du bout des pieds, comme une *danse*, un tout petit mouvement de la plante des pieds *de l'avant vers l'arrière* » (p. 40).

La paralysie du discours que produit le ressassement est suggérée par les leitmotifs : certains motifs reviennent, pratiquement dans les mêmes termes, à plusieurs endroits du livre ou dans la bouche de différents locuteurs, comme s'ils étaient indépassables, et que la progression de l'écriture ne pouvait venir à bout de ces zones de force "centripète". La mort de Reine est l'une de ces spirales, la « spirale d'un langage qui ne parviendra pas à coïncider à son sujet ni à son objet », qui réactive un manque, une absence, le désir de « posséder

²⁶ Voir D. Viart, « Formes et dynamiques du ressassement », in *Modernités 15 : Écritures du ressassement*, Textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Presses universitaires de Bordeaux, 2001 ; p. 59-74.

NB : cet ouvrage sera appelé « Modernités 15 » dans les prochaines citations.

l'ailleurs inaccessible » selon Éric Benoît²⁷ : la petite sœur disparue est évoquée aussi bien dans le récit contemporain que dans le récit algérien (pp. 41, 79, 109, 221, 260). Quant à la question de l'argent, autre spirale qui ouvre dans le présent une brèche vers le passé (car elle aura finalement été la cause de la rupture entre Bernard et sa mère), elle revient de manière obsessionnelle dans la bouche de Rabut, Patou, Solange, Évelyne, La Chouette et Bernard. Pour ce dernier, le ressassement est d'autant plus impressionnant qu'il prend ses racines quarante ans plus tôt, au moment de son départ pour la guerre d'Algérie, et qu'il altère réellement le rapport du sujet à la temporalité : c'est à *cause de* (ou grâce à) son ressassement que Bernard n'a pas vu passer les premières semaines de son service militaire, « ne s'est pas vu embarquer » (p. 151), comme si la fixation du discours dans le passé avait eu l'effet d'une « anesthésie », d'une mise entre parenthèses du présent.

En second lieu, le ressassement est toujours un soliloque, une parole dite dans la solitude, du moins une solitude intérieure ; c'est pourquoi elle n'est jamais véritablement adressée, et se déploie dans un mouvement circulaire, réflexif. On le voit dans la déposition de Chefraoui auprès de Ménard : il « rabâche » la même histoire et ne se montre finalement pas « si coopératif » (p. 53). On le voit également dans le discours de Feu-de-Bois à Patou, après sa première sortie de la salle des fêtes : il « s'étourdissait de s'entendre lui dire, à elle, ce qu'il avait sur le cœur » (p. 35). Les deux verbes réfléchis souligne la circularité de la parole, son mouvement de clôture et de repli, et le pronom « lui » doit être explicité en un « elle », comme pour permettre à l'auditrice d'exister dans le dialogue, lui laisser un espace, inutile cependant, puisque Feu-de-Bois ne l'écouterait pas.

De manière générale la parole de Feu-de-Bois est frappée d'inanité, dépourvue d'effet illocutoire : la plupart du temps, Feu-de-Bois « marmonne » (p. 35) ou parle « si faiblement qu'on n'aurait pas compris les mots balbutiés, à peine prononcés » (p. 40), il émet « des mots écorchés, ou plutôt rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons identifiables » (p. 40), que le narrateur caractérise aussi de « litanie bafouillée entre les lèvres » (p. 41). Le désintérêt qu'on porte généralement à son « soliloque » (p. 28) est d'ailleurs la raison pour laquelle personne n'a pris au sérieux ou même *écouté* son projet d'offrir une broche à Solange. Feu-de-Bois n'a jamais en face de lui de destinataire adéquat : il parle « à ceux qui n'avaient pas mieux à faire qu'à rester là à l'entendre plutôt qu'à l'écouter » (p. 15), puisque celle à qui il voudrait parler, Solange, se « planque » chez elle pour ne pas le voir ; Patou raconte aussi qu'il parle parfois de Rabut en disant « le bachelier » et que « ça le fait *rire tout seul* » (p. 84). Lorsqu'il revient, ivre, à la salle des fêtes, l'amorce de son discours exprime bien l'impossibilité d'adresser sa parole, car elle relègue les destinataires potentiels à la troisième personne, donc à une position en dehors de l'échange verbal : « Ah, **on** me parle, dis donc, **on** me parle, oui, sans doute **il y a du monde** là, **ils** sont tous là » (p. 41).

En outre, le ressassement n'apporte aucune information nouvelle, aucun nouveau prédicat au sujet ; le locuteur se contente parfois de reprendre tels quels les mots qu'il entend,

27 Éric Benoît, « Sas (la parole en exil) », in *Modernités* 15, p. 23-40.

comme un écho : quand Patou dit que « Solange devait travailler, il faut bien que les gens travaillent, une femme toute seule avec des enfants, tu comprends », Feu-de-Bois acquiesce : « je *comprends*, ma sœur qui est *seule*, ma sœur et ses *enfants* » (p. 14). La parole ressassante n'appelle pas de réponse, ou alors une réponse qui a la même forme qu'elle, qui est vide, qui prend comme par contagion la forme du ressassement ; ainsi les réponses creuses qu'on fait à Feu-de-Bois, scandées de « oui », « on le sait », « c'est vrai », « c'est bien » (p. 15, p. 28) suggèrent le discours répétitif de Feu-de-Bois.

Par ailleurs, le ressassement présente une circularité de *sens*, conformément à la signification courante de « ressasser », comme reprise et variation infinie sur un même thème. Le narrateur peut choisir de condenser ce discours à travers certains verbes de parole, comme « répéter » pour Bernard (p. 40), « répéter en boucle », « rabâcher » pour Chefraoui (p. 51, 53) ; ou le suggérer avec l'adjectif « même » : « les mêmes mots, les mêmes obsessions » (p. 40). Mais il peut aussi déployer ce ressassement, le faire entendre : on trouve six occurrences de l'expression « les morts » ou « les petits morts » dans une seule phrase de Feu-de-Bois ; cinq occurrences du verbe « comprendre » lorsque Patou ressasse sa culpabilité d'avoir attisé la colère de Feu-de-Bois (p. 37-38) ; et un abondant champ lexical de l'argent, chez Patou et différents membres de la famille.

Enfin le ressassement suppose un événement suffisamment violent pour *dérégler* l'usage normal du langage, le faire en quelque sorte *dérailer*. Pour Feu-de-Bois ce sera par exemple le remords concernant son attitude cruelle et insensible au moment de la mort de Reine ; pour Rabut c'est le choc que lui a causé cette attitude, l'impossibilité de pardonner à Bernard des années durant, mais aussi, comme on le comprendra plus tard, son regret d'avoir attisé la colère de Bernard en évoquant Reine de manière déplacée, quarante ans auparavant (p. 225). On pourrait interpréter le ressassement à la fois comme le *symptôme* d'un traumatisme, et comme un phénomène de *protection* contre une parole imprononçable, ayant trait à ce traumatisme. Le rabâchage de Chefraoui lui permet ainsi de se réfugier derrière des phrases protectrices, qui sont comme des formules magiques, des talismans contre le mal, puisque ce qu'il répète, c'est la circonstance qui lui a permis de "sauver" sa famille d'une potentielle agression de Feu-de-Bois : « ce fatalisme qui lui faisait répéter en boucle que sans la promesse faite à sa fille de rentrer plus tôt pour partager un gâteau d'anniversaire, alors Dieu sait ce qui se serait passé » (p. 51).

Le ressassement apparaît aussi comme un effet résiduel du traumatisme, comme la marque d'une peur *persistante*, qui a ébranlé le personnage au point de s'installer en lui dans la durée, de l'habiter, et d'influer sur sa parole : les mots de Chefraoui sont « seulement prononcés pour conjurer la peur », « cette peur que Chefraoui savait présente sur lui comme un visage à la place du visage » (p. 52). C'est en quelque sorte le masque que prend le discours pour donner le change, garder l'apparence d'une parole normale, mais qui masque en fait un vide, un silence, une forme de deuil : Chefraoui est « silencieux comme un *poïds mort* », il s'obstine à « ne *rien dire* à part rabâcher cette histoire de chance » (p. 53).

En effet, le traumatisme semble se communiquer aux mots eux-mêmes, dont le personnage a soudain peur comme s'ils pouvaient réactualiser l'événement qu'il vient de vivre : « lui, ça n'a été qu'un murmure, comme s'il avait peur *de ce qu'il disait* ». Il est même incapable de prononcer le nom de Feu-de-Bois ; en répondant à Ménard « c'est *son* odeur à *lui* », il privilégie le mode déictique (dans ce contexte, « lui » ne peut désigner que Feu-de-Bois) au mode *référentiel*, comme si l'acte linguistique consistant à relier l'odeur présente chez lui à l'individu qui a agressé sa femme avait le pouvoir de susciter, de *fixer* aussi cette présence dans ce lieu, alors que le déictique est flottant, et change de contenu au gré du contexte.

La violence de l'événement peut donc se communiquer à la voix qui le ressasse, et en faire une parole potentiellement dangereuse, car elle tend à "macérer" au fond d'une conscience, à remuer indéfiniment les mêmes griefs, les mêmes souffrances. En filant cette métaphore, on pourrait dire que c'est une parole qui *fermente* faute de circulation et de contact à l'air libre, jusqu'à l'explosion violente. On remarque ainsi que les agressions verbales font figure d'exutoire pour des émotions trop longtemps réprimées par les personnage : l'envie de s'en prendre à Saïd tirait Feu-de-Bois depuis « des années », tout comme le besoin pour Rabut de condamner Bernard pour sa cruauté envers sa sœur (p. 221).

Le narrateur présente souvent cette parole trop longtemps retenue à travers la métaphore de l'offensive, le champ lexical du heurt. Lorsque Feu-de-Bois rumine la colère et l'humiliation d'avoir dû quitter la salle des fêtes, les mots prennent soudain une sorte de pesanteur, de dureté métaphorique, ils sont semblables à des morceaux de bois qu'il faudrait « débiter », et les phrases semblent se « bousculer » dans sa tête, on en devine « les chocs et les attaques » (p. 33). La même violence caractérise la phrase qui revient de manière obsessionnelle à l'esprit de Rabut, pour demander au maire quand il a vu un arabe pour la première fois : « cette phrase soudain *agressive* », ces mots qui « ont *frappé* » dans son esprit (p. 73), qui voulaient porter une « agression » sur le maire et les gendarmes (p. 77), une « attaque » (p. 78). Lorsque Rabut ne peut s'empêcher de livrer certains souvenirs concernant l'enfance et l'adolescence de Bernard, il en parle comme d'une « attaque » qu'il lance (p. 78), avec son « poing fermé ». Le geste offensif accompagne les mots, comme l'avancée menaçante de Feu-de-Bois avait accompagné la profération de l'insulte.

Comme celui de Chefraoui, le ressassement de Feu-de-Bois semble avoir une double fonction de symptôme et de protection contre le traumatisme. La répétition des mêmes mots, notamment les « petits morts », attire l'attention sur une souffrance qui resurgit à la faveur de la désinhibition alcoolique, dans le même temps qu'elle court-circuite l'intérêt qu'autrui pourrait porter à cette souffrance, précisément à cause de ses conditions d'énonciation (l'état d'ébriété du locuteur, le tournoiement du discours, son caractère incohérent). C'est donc bien une manière de dire sans dire, de révéler tout en masquant, et c'est peut-être le seul mode sur lequel puisse s'exprimer une souffrance indicible ; un mode correspondant à ce que Dominique Viart nomme la forme « herméneutique » du ressassement, alliant « répétition

d'une scène indépassable », et « libération progressive d'une parole perdue, enfouie ou inaccessible »²⁸.

Les traumatismes de l'Algérie donnent lieu au même type de hantise : les mots qui accompagnent la photographie du médecin mutilé « reviendront toujours », de même que les mots de condamnation, qui accusent Février et Bernard de la mort de leurs camarades, à cause de leur retard. Cette parole accusatrice s'imprime en eux avec une force que le texte traduit par l'omnitemporalité du verbe « dire » : « Bientôt ils *diront* », « certains *ont dit* ça. / Comme si on avait besoin qu'on nous en *dise* plus », « je me suis dit », « jamais je n'ai pu me *dire* » (p. 238). De l'indicatif au subjonctif en passant par l'infinitif, et du futur au passé composé en passant par le présent, le reproche résonne dans l'esprit du personnage sur tous les modes et sur tous les temps.

b) L'intime voix étrangère

La question qui revient de manière quasi obsessionnelle à l'esprit de Rabut, dans la deuxième partie, présente à la fois certaines caractéristiques du ressassement, et un caractère absolument nouveau pour le locuteur lui-même, comme si les mots qu'ils prononçaient appartenaient à une voix étrangère en lui. Cette question ayant trait à la « première fois » où le maire a vu un Arabe s'apparente au ressassement sous plusieurs aspects ; tout d'abord elle n'est pas adressée : c'est une phrase qu'il n'a « pas dite », des mots qu'il a « ravalés » (p. 73). En outre, elle revient dans la conscience de Rabut à quatre reprises (pp. 73, 77, 86), introduite par des termes qui signifient le mouvement de retour, de reprise avec variations : « je m'entendais *encore* avec cette phrase *roulant* dans ma bouche » (p. 76), « cette phrase qui *revient* » (p. 86). La question initiale (« Monsieur le maire, vous vous souvenez de la première fois où vous avez vu un Arabe ? » p. 73) sera reprise à l'identique lors des autres occurrences, avec un accent mis sur différents éléments au gré des modulations : l'adresse (« *Monsieur le maire*, vous vous souvenez ? »), la remémoration (« *Est-ce que* vous vous souvenez ? »), puis un déplacement de l'adresse, le sujet devenant à la fois plus vaste que le maire et plus indéfini, plus problématique (« *Est-ce qu'on* se souvient ? *Que quelqu'un ?* »). La dernière modulation porte sur l'objet du souvenir : « *Est-ce qu'on* se souvient de *ça* ? », le pronom « ça » pouvant être compris comme anaphorique de la proposition initiale, mais pouvant aussi bien suggérer quelque chose de plus vaste, plus vague, plus trouble aussi, moins facilement dicible.

Enfin cette question est liée au passé algérien ; elle présuppose que l'expérience commune aux deux cousins serait en mesure d'éclairer la situation présente. Selon Rabut, c'est peut-être justement parce le maire n'a pas connu la guerre d'Algérie qu'il se sent si peu « concerné » par cette affaire ; et c'est à cause de cette indifférence que la question fait retour, insiste dans l'esprit de Rabut, l'empêchant de se projeter dans le futur proche du rendez-vous du lendemain. On devine la part traumatique de cette expérience à la manière dont Rabut évite certains termes, comme « Algérie » ou « guerre », pour leur préférer des pronoms sans

28 D. Viart, *Modernités 15* (op.cit.).

référent (« y ») ou des compléments circonstanciels vagues (« dans ces années-là » p. 73), et l'aposiopèse suggère le caractère éprouvant de ces souvenirs : « est-ce qu'il a vu », « la chaleur étouffante, et, oui – je sais tout ça ».

Cependant cette question renferme aussi quelque chose "d'inouï", au sens propre : elle semble provenir d'une *autre* voix que celle de Rabut, une voix qu'il ne reconnaît pas comme la sienne. On pourrait y voir le symptôme de la pression exercée par le refoulement en direction de la conscience, car l'inconscient, le refoulé, ne tend qu'à « se frayer un chemin vers la conscience ou vers la décharge par l'action réelle » selon Freud²⁹ ; elle annonce le déferlement de souvenirs qui vont envahir la conscience de Rabut. Elle est caractérisée par un mouvement de *remontée*, de poussée de l'intérieur vers l'extérieur, du bas vers le haut, exactement comme la voix de Bernard, ou l'émotion qui le submerge, lorsqu'il est rejeté par Solange et attaqué par sa famille : « la colère *montait* [en Bernard] pour remplacer l'incompréhension » (p. 34) ; sa voix très forte est « *revenue de l'intérieur de lui* pour faire peur » (p. 41) ; il puise dans le prénom de sa sœur « la force de s'agripper et de *remonter* comme avec les mains, à pleines mains, de sa voix brisée et pourtant forte ».

Le même phénomène se produit pour Rabut, lorsque l'agression des Chefraoui réveille en lui des souvenirs de l'Algérie et lui fait éprouver, au-delà de la haine et du mépris pour Feu-de-Bois, « un autre mouvement, *plus lointain, souterrain* et qui *monte* et [lui] murmure des mots malsains comme la peur » (p. 86). Ces sentiments sont rattachés à une part oubliée, refoulée de sa personne et se manifestent à la faveur d'une étrange dissociation du personnage, littéralement *habité* par un autre être :

« j'ai ressenti en moi **s'affaisser, s'enliser, s'écraser** toute une part de moi, seulement **cachée** ou **calfeutrée**, je ne sais pas, **endormie**, et cette fois comme dans un sursaut elle s'était réveillée, les yeux grands ouverts et et le front soucieux, la tête lourde, cette **vieille carcasse endormie** dans ma tête » (p. 77).

Dans cette phrase, on note la personnification de cette « part » de Rabut qui se réveille, et qui a des yeux, un front, une « carcasse » ; on pourrait presque parler d'un personnage *en abîme*, car Rabut évoque cette « tête lourde (...) *dans* ma tête ». On remarque également les deux mouvements contraires, le premier du haut vers le bas, un mouvement d'affaissement associé au « caché » et à une paralysie mortifère (en gras) ; le second du bas vers le haut, mouvement de réveil, d'apparition, presque de résurrection (mots soulignés). Cette dualité est typique du « retour du refoulé », dans la mesure où les souvenirs liés à l'Algérie subsistaient de manière inconsciente chez Rabut : le refoulement ne les a jamais « anéantis », et ils tendent à « réapparaître (...) de manière déformée sous forme de compromis », sous l'effet de la « survenue d'événements actuels [qui] évoquent le matériel refoulé »³⁰. Le réveil de Rabut au milieu de la nuit (p. 224) fera écho, lexicalement, à cette remontée : il se « *réveille* encore une

29 Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite bibliothèque Payot, 1920, chapitre 3.

NB : cet ouvrage sera désormais cité sous les initiales « APP ».

30 Laplanche et Pontalis, op. cit., p. 424-425.

fois en *sursaut* », « les yeux grands ouverts », « lourd, épuisé » ; comme s'il était devenu cette « carcasse endormie », tandis que se manifeste en lui « l'homme jeune qu'il était » (p. 226).

Le narrateur est peu à peu envahi, colonisé par son passé, comme si deux sujets appartenant à des temporalités différentes se disputaient en lui la parole ; mais la parole du passé est une parole non maîtrisée, qui le submerge, comme on le voit dans ses réactions face à ses propres mots : « je n'ai *pas compris pourquoi* cette phrase-là m'est venue » (p. 73), « je me suis demandé *pourquoi* cette phrase-là avait surgi et avait fait un tel bond dans ma poitrine » (p. 77). Le locuteur est dépossédé de son langage, passif face à des mots qui se déploient hors de son contrôle, et peut-être à la faveur de sa paralysie, de sa « stupeur ». Ces bribes de phrase ressemblent d'autant plus à un retour du refoulé qu'elles provoquent un fort sentiment de *honte* chez le personnage, comme si elles avaient échappé à une censure de la conscience, sans pour autant pouvoir passer au stade de la profération : « et la honte si violente aussi, de cette phrase, de son surgissement. La honte qui avait appuyé si fort que les mots n'étaient pas sortis, n'avaient pas pu » (p. 77). Cette autre voix, à laquelle est déléguée la parole sur l'Algérie, révèle ainsi la « présence de cet "autre enterré vif en soi" que les soldats ont tu », et dont Catherine Milkovitch-Rioux³¹ analyse les modalités « d'exhumation » : le « récit impossible » doit s'accomplir « dans les détours, dans les profondeurs de la fiction, par une distorsion, dans les interstices du secret et du silence ».

3) Comment parle le refoulement

On sent bien le paradoxe qu'il y a pour un romancier à faire "parler le refoulement", à exprimer ce que les personnages ont volontairement écarté de leur conscience, à retranscrire avec l'intensité de la chose vécue ce qui ne devrait être que de lointains et mauvais souvenirs. Or il me semble que la faille, au cœur du roman, qu'on pourrait aussi appeler le "décrochage" ou le "tour de force énonciatif", signale le caractère radicalement différent et inhabituel de la voix qui s'élève dans la « Nuit ». Cette voix nouvelle, plurielle, changeante, ce sera la voie par laquelle le refoulé s'introduit dans le roman – et peut-être dans la conscience de Rabut.

a) Le tour de force énonciatif

Le *hic et nunc* qui structure le livre selon quatre moments successifs d'une journée, Après-midi, Soir, Nuit et Matin, pourrait n'être qu'une structure apparente, "superficielle", puisque la partie la plus importante quantitativement (« Nuit ») est celle où il se passe le moins de choses dans le présent de Rabut, mais qui concentre l'essentiel du récit de l'expérience algérienne. Le déséquilibre est flagrant : la Nuit représente pratiquement 50% du livre, soit l'équivalent des trois autres parties cumulées³². Cette partie centrale ne serait-elle pas le « cœur secret et douloureux » évoqué en exergue, cœur secret de l'histoire de ces

31 Catherine Milkovitch-Rioux, « La guerre d'Algérie, ou la violence en miroir », in *J'ai tué...* (op. cit.), p. 188

32 Après-midi : 22% (60 pages) ; Soir : 22,5% (62 pages) ; Nuit : 49% (134 pages) ; Matin : 6,5% (18 pages).

personnages, Rabut et Bernard, correspondant à leur passé algérien ? C'est du moins un deuxième niveau temporel, qui semble indépendant du premier, mais vers lequel le présent ne cesse de faire signe, à travers les propos échangés entre les personnages, les souvenirs, les objets, les rêves... La guerre d'Algérie imprègne en effet toutes les parties, déjouant ou atténuant le découpage en chapitres : la plongée dans le passé de Bernard commence à la page 120, à la fin du « Soir », et se prolonge dans la « Nuit » (p. 133) ; quant à la charnière entre « Nuit » et « Matin », elle correspond seulement à un assoupissement de Rabut, qui regardait de vieilles photographies d'Algérie, mais la remémoration du passé se prolonge au-delà de la nuit et du réveil.

La reconstitution des faits, par Rabut, dans la première partie, semble ainsi se prolonger par la reconstitution de son départ pour l'Algérie, en 1960, au début de son service militaire. La transition spatio-temporelle se fait par étapes ; Rabut se projette tout d'abord en Solange, dans une sorte de *communion* de l'imagination : « Elle l'entendra comme moi je l'entends, comme on peut l'entendre et le voir en 1960, arrivant en civil » (p. 120). La conjonction de ces deux rêveries, et le pouvoir invocatoire des ces deux facultés "imaginantes", permettent de constituer un sujet élargi, un « on » qui est comme le résultat de « elle » et « moi ». Paradoxalement, au lieu de déréaliser la vision, l'emboîtement des focalisations (Rabut imagine Solange imaginant Bernard qui va lui-même rêver, penser, imaginer) semble lui donner plus de poids, de consistance, comme si le pronom « on » était une caution d'objectivité, de vraisemblance, et non une supercherie romanesque pour remonter le temps et entrer dans la conscience de Bernard. Les quelques indices trahissant la présence d'un narrateur extérieur (« on peut l'imaginer s'étonnant » p. 120 ; « il est assis bien sagement on dirait » p. 121) laissent bientôt la place à une identification totale avec Bernard ; le narrateur Rabut est ainsi brusquement éclipsé, et le pronom « je » ne réapparaîtra que 135 pages plus loin.

Ce passage correspond donc à un *décrochage* énonciatif, car la cohérence narrative est brisée : la voix qui parle semble se détacher de la personne de Rabut, et effacer même le contexte d'énonciation (la soirée d'hiver) pour faire advenir devant nos yeux un autre temps et un autre lieu, par le simple pouvoir des mots et du rythme de la phrase, à la manière de l'antique *carmen*, et par l'usage du futur, qui semble appeler ces images. La parole est performative, les déictiques *actualisent* l'image, dans tous les sens du terme, et la rêverie du narrateur semble prendre forme, donner vie à ces ombres du passé : « Voilà, il est là, sur les quais de la Joliette » (p. 129). Le passé ainsi convoqué devient paradoxalement plus présent que le présent d'énonciation, notamment parce que le récit algérien est au présent, alors que le récit contemporain est au passé ; et parce que la situation spatio-temporelle de Bernard est relativement précise (Marseille, 1960) alors que les événements contemporains ont lieu à une époque incertaine, dans une ville fictive.

On pourrait y voir la volonté de l'auteur de présenter l'événement historique tel qu'il a été *vécu*, de manière individuelle et subjective : selon Claude Burgelin³³, si le « temps

33 Claude Burgelin, « Écriture de soi, écriture de l'Histoire : esquisses autour d'un conflit » in *Écriture de soi*,

grammatical de l'Histoire par excellence, c'est le parfait et son rassurant triomphe de la mort », en revanche le « temps de l'écriture de soi, c'est toujours tendanciellement le présent alors même qu'est ressuscité le passé. L'écriture du jadis n'a de sens que de donner accès au hic et nunc, à une certaine qualité de présence, et souvent de désigner l'impossible cicatrisation d'une blessure toujours à vif ». Le roman, en particulier *Des hommes*, par son titre même, et par cet usage du présent, s'oppose ainsi à la dynamique de l'Histoire qui « généralise et surplombe », « s'intéresse plus aux événements qu'aux personnes qui les subissent ».

Ainsi, lorsqu'il se réveille, Rabut se souvient des dates et des lieux (« Algérie. Oran. 1961 » p. 273) ; et il évoque des noms de rues, de quartiers, de places *référentiels* (« dans le quartier de Choupot en 1962 » p. 275), ce qui donne l'impression d'un passé paradoxalement plus réaliste, plus *réel* que le présent, qui ne semble qu'un prétexte au *flash-back*. Dans la dernière partie, les verbes au présent décrivent majoritairement l'acte du souvenir et son contenu, tandis que les autres actions du narrateur sont au passé composé. On pourrait rapprocher ce dispositif à une pratique cinématographique, consistant à faire alterner des séquences en noir et blanc correspondant au *présent* des personnages, et des séquences en couleur correspondant à leur *passé*, en utilisant donc les codes traditionnels à contre-emploi. Mauvignier caractérise d'ailleurs l'écriture de la partie algérienne comme la recherche d'une « sorte d'objectivité photographique », visant à aller « du réalisme à l'hyperréalisme et de l'hyperréalisme à l'hallucination »³⁴. C'est une manière habile de suggérer combien ce passé est encore *vivant* pour les personnages, bien qu'il soit "passé sous silence", et que ce qui se joue dans le présent ne peut prendre sens que par lui.

Le véritable *tour de force* a lieu dans le passage de la partie « Soir » à la partie « Nuit » ; je reprends à dessein cette expression de Faulkner pour caractériser cette rupture énonciative, car il me semble que le lecteur est confronté, à ce moment du roman, à ce que Dominique Rabaté décrit comme une énonciation « improbable », « paradoxale »³⁵, puisqu'on ne sait plus à qui attribuer la responsabilité de la narration, on ne sait pas à qui appartient la voix qui prend en charge le récit algérien. Parce qu'il « ne naturalise pas son énonciation », « ne livre plus son contrat de lecture clé en main », le texte de Mauvignier présente « un des traits spécifiques du roman moderne » selon Dominique Rabaté : « Si la voix narrative est insituable, c'est parce qu'on ne peut pas dire depuis quel cadre elle nous parvient. (...) Cette voix s'inscrit. Mais comment ? Qui ou qu'est-ce qui l'enregistre ? Le coup de force des romans faulknériens est de ne nous en rien dire. L'effet des voix est, précisément, de déborder tout cadre défini » (p. 67). Cette citation me semble également très pertinente pour la partie « Nuit » de *Des hommes*, car le choix de Mauvignier consiste à maintenir l'ambiguïté quant

écriture de l'histoire, ouvrage collectif sous la direction de J-F Chiantaretto, collection Réflexions du temps présent, éditions In Press, 1998 ; p. 98 à 106.

34 In *J'ai tué...* (op. cit.), p. 284.

35 Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, éditions Corti, Paris, 1999 ; p. 59.

NB : Les citations qui suivent concernant Faulkner (avec un numéro de page indiqué entre parenthèses) font référence au chapitre « Énonciations d'outre-tombe », p. 55 à 75.

au statut même de ce récit et à sa vraisemblance : s'agit-il d'un rêve de Rabut ou de Bernard ? D'un "flash-back" ou d'un "retour du refoulé" ? Et dans l'hypothèse où ce récit serait un rêve, comment expliquer qu'un contenu préconscient, voire inconscient (car partiellement refoulé) soit ainsi *verbalisé*, construit, organisé chronologiquement ? Ce rêve ne serait-il pas, en outre, invraisemblablement long ?

Le décrochage énonciatif repose sur l'éviction totale de Rabut en tant que narrateur ; il réapparaîtra dans le récit algérien, mais seulement une vingtaine de pages plus loin (p. 155), et en focalisation *externe*, à travers le regard de Bernard. En outre, dans un premier temps (jusqu'à la page 145), Bernard lui-même semble avoir disparu, alors qu'il était le point focal à la fin de la partie précédente ; la narration n'est donc même plus focalisée, et le narrateur semble extradiégétique. Ces disparitions temporaires, ainsi qu'un début de chapitre *in medias res*, contribuent à la confusion du lecteur et à la perte de ses repères, d'autant que le passage entre les deux parties contient une ellipse et un changement spatio-temporel : plusieurs mois ont passé, et la scène a lieu quelque part en Algérie, dans les environs d'Oran. Cette nouvelle partie est bien un nouveau « départ », comme le suggérait le dernier mot de la partie « Soir », et le premier paragraphe ressemble à un nouvel incipit, l'ouverture d'un récit intradiégétique, enchâssé, apparemment indépendant du premier. Ce récit "nocturne" est d'autant plus autonome qu'il s'achève sur le souvenir de Rabut de son propre départ pour l'Algérie : « la première fois que j'ai vu la mer c'était à Marseille, le temps était froid et gris, et j'allais embarquer pour l'Algérie ». Cette clôture fait donc écho à celle de la partie précédente, dans un mouvement de retour en arrière, de boucle, qui donne l'impression d'un temps *cyclique*, d'un passé dont les personnages ne peuvent sortir, voire d'un cercle vicieux ; elle renforce également l'identification entre Bernard et Rabut, qui apparaissent comme des doubles, des alter-ego.

Les premiers mots de cette troisième partie pourraient nous faire croire que le véritable sujet de ce récit est, non plus une personne, mais « ce qui arrive » : l'*événement* par excellence, l'Histoire, avec sa rapidité, sa brutalité, sa contingence, son absence de signification. La confusion et le flou autour du sujet sont suggérés par l'anacoluthie de la première phrase, qui esquisse un premier sujet possible, puis un second (« la vitesse »), qui n'en est pas un non plus car aucun verbe conjugué ne s'y rattache. Dans les lignes suivantes, les sujets et les compléments d'objets animés désignent toujours des groupes (« soldats », « femmes », « vieillards », « enfants », etc. p. 133) tandis que le seul sujet singularisé est nié (« Pas un homme valide »). En fait, le seul véritable sujet est le pronom « on », mais sa pauvreté sémantique rend sa délimitation difficile.

Certaines indications suggèrent que le narrateur est omniscient, et circule indifféremment entre les points de vue des différents personnages : il expose les sentiments et les pensées des deux groupes en présence, soldats comme villageois ; un simple tiret indique qu'il passe du point de vue de Février à celui de la jeune fille victime de ses attouchements : « – elle sait et se répète qu'il faut garder son sang-froid » (p. 138). Le pronom « on », qui

pourrait assimiler le narrateur à un soldat (car l'usage moderne tend à assimiler le « on » à un « nous » dégradé), alterne avec la troisième personne du pluriel (« les soldats », « eux »,) qui tend au contraire à l'exclure de ce groupe. Son identité reste donc tout d'abord flottante, insaisissable, même s'il privilégie progressivement le point de vue des soldats. La juxtaposition des pronoms « on » à valeurs différentes donne l'impression d'un sujet doué d'ubiquité, invasif et destructeur : « Dehors **on** entend – **on** écoute – encore des portes qu'**on** force à coups de pied » (p. 138). Enfin il met en scène quelques personnages topiques des récits sur la guerre d'Algérie : le lieutenant, le harki, ou encore le pacifiste, qui demande (significativement) qu'on lui « foute la *paix* » (p. 143), et que les autres soldats accusent de *lâcheté* – un trait de caractère qui est quasiment inscrit en anagramme dans son nom, « Châtel ». C'est à travers le regard de ce dernier qu'on voit apparaître Bernard, que l'on suivra ensuite en focalisation interne pendant la majeure partie du chapitre, à quelques exceptions près.

b) La voix collective

Le romancier met en place un dispositif qui permet de faire s'élever, à partir d'une expérience singulière, une voix collective, plurielle. Tout d'abord, l'expérience de Bernard est enchâssée dans la rêverie de Rabut, comme si le narrateur se dédoublait, pour affronter cette violence de manière détournée ; puis dans le récit algérien le pronom « on » alterne fréquemment avec la focalisation sur Bernard, comme pour donner à son expérience une portée générale et quasi universelle : « dans la nuit, *on* finit par avoir froid. / *Bernard* essaie de changer de position » (p. 148). Cet élargissement peut aussi être opéré par le polyptote : « **il** essaie **d'entendre** *ceux* qui comme *lui* changent de position et qu'**on** **entend**, de loin » (p. 148) : la répétition du verbe « entendre » s'accompagne de la transformation du sujet, de « il » en « on », de « lui » à « ceux ». A l'inverse, tous les hommes se fondent parfois en un seul, et cette unité est soulignée par l'anadiplose : « Les yeux de *tous les hommes* s'étaient ouverts en grand comme s'ils étaient celui d'*un seul*. / *Un seul* réveil, en sursaut » (p. 153).

Au-delà du système des pronoms, le dispositif spatio-temporel du roman suggère que l'histoire de Bernard est l'histoire d'un homme parmi d'autres, parmi ces nombreux « hommes » anonymes du titre. En effet, si l'on apprend assez rapidement que le jour d'« aujourd'hui » est un samedi d'hiver (p. 12) – et plus précisément de décembre (p. 30) – où Solange fête « ses soixante ans et son départ à la retraite » (p. 12), il est cependant plus délicat de situer cette journée par rapport à nous, lecteurs. Nous pouvons formuler plusieurs hypothèses, à partir d'informations concurrentes, disséminées à travers le roman. Notre première hypothèse s'appuiera sur la date de début du service militaire de Bernard, 1960 (p. 120), date à laquelle il est mineur (p. 121) ; l'appel se faisant entre 18 et 21 ans, on peut en conclure qu'il a alors entre 18 et 20 ans. Nous savons par ailleurs qu'il est âgé de 63 ans le jour de la fête de Solange (p. 11) ; un rapide calcul (1960 + 63 – [18, 19 ou 20]) nous permet de situer cette fête entre 2003 et 2005.

La deuxième hypothèse s'appuie sur la mention des « presque quarante ans » écoulés entre la bagarre de Bernard et Rabut (en 1960 ou 61) et « cette nuit d'hiver » (p. 224), ce qui situe le moment d'énonciation aux alentours de l'an 2000. Le fait que Bernard rembourse son ardoise chez Patou « à coups de billets de cent et de deux cents francs » (p. 31) montre également que l'action est antérieure à l'introduction de l'euro en France, en janvier 2002. Enfin, la troisième hypothèse part des « presque vingt ans » qui ont passé, selon Rabut, depuis le retour de Bernard dans sa ville natale, retour que Solange date avec certitude en 1976 (p. 91), ce qui situerait alors « aujourd'hui » vers 1996. Nous trouvons donc un présent qui s'étale, selon les endroits du texte, sur une quasi décennie, allant de 1996 à 2005 ; ces contradictions apparentes (que les lecteurs ne relèvent probablement pas) pourraient avoir une fonction au sein du projet d'écriture, puisqu'elles permettent finalement de donner à une histoire individuelle et singulière les contours d'une *génération*. Bernard, cet homme de 63 ans, représente ainsi tous ces hommes, nés entre 1932 et 1942, qui ont connu la guerre d'Algérie.

Un phénomène du même ordre se produit pour le *lieu* de l'action, du moins celui du moment présent : c'est une localité rurale française, constituée de plusieurs hameaux, la ville principale étant « La Migne », peuplée de quatre mille habitants (p. 51), tandis que Solange et les Chefraoui vivent dans une bourgade nommée « La Bassée ». Il existe plusieurs villes du nom de « La Bassée » en France, cependant Laurent Mauvignier dit avoir choisi ce nom pour inscrire *Des hommes* dans la lignée de deux autres romans : *Loin d'eux* (1999) et *Dans la foule* (2006). Au moment de la parution de *Dans la foule*, il justifiait ainsi le retour du nom « La Bassée » par le besoin d'un « contrepoint » à l'événement historique, le besoin de quelque chose d'« originel »³⁶, qui devient peut-être d'autant plus nécessaire dans *Des hommes* que l'événement historique en question prend d'ampleur tragique. Le *hic et nunc* de l'histoire, par son aspect fictif ou flottant, prend ainsi les dimensions géographiques d'un pays et l'amplitude temporelle de "l'actualité" ; c'est aussi une manière de montrer que cette tragédie, qui a engagé une génération d'hommes, s'adresse à tous les lecteurs d'aujourd'hui.

c) Le nécessaire détour

Mais la parole collective sert aussi à dire ce que personne ne peut ou ne veut assumer individuellement : la réticence, l'impossibilité à dire « je », et même, dans une large mesure, « nous », est symptomatique ; c'est le signe d'une culpabilité diffuse. La narration présente pourtant des indices de subjectivité, le narrateur est loin d'être neutre, mais il refuse de s'individualiser, comme pour décliner la responsabilité de ce qu'il rapporte. Cela se traduit par des tournures impersonnelles et la prédominance de pronoms indéfinis : « elles résistent, *il faut* les pousser, *qu'on* les pousse avec les pointes des armes et *il faut qu'on* gueule », « *Personne* ne trouve les hommes » (p. 134), « *Personne* ne semble comprendre ce qu'il dit » (p. 137). Le narrateur ressemble à ce sujet paradoxal, « personne » : le sujet est absence de sujet, ou un sujet vidé de sa responsabilité.

36 D'après un entretien avec Laurent Mauvignier dans *Le matricule des anges* n°77, octobre 2006.

À l'inverse, quand il évoque des actions répréhensibles, la faute en est toujours attribuée à un vague « quelqu'un » : « *Quelqu'un* a abattu un chien. Et on fouille l'adolescent. Puis les autres. Puis *quelqu'un* tâte la djellaba de la fille » (p. 138). Le sentiment de culpabilité scinde le narrateur en deux : une part de lui fait partie des soldats, a assimilé les consignes et les applique (en poussant les femmes « plus violemment que les vieux *parce qu'elles savent quelque chose, elles savent où sont les hommes* » p. 134) ; mais une autre part contemple ce spectacle à distance, en refusant de s'identifier à ces hommes, qui sont désignés à la troisième personne : ce sont « eux », « les autres ». En outre, le reproche contenu est perceptible à travers la polysyndète et le complément de manière : « *et Mouret et Février regardent ça sans rien dire* », ou à travers des adjectifs comme « insupportable », « intolérable » (p. 140).

Cette distance mise entre soi et les bourreaux est un trait caractéristique des fictions traitant de la violence guerrière au XXe siècle : l'introduction de l'ouvrage « *J'ai tué : Violence guerrière et fiction* »³⁷ fait remarquer que « les personnages disent rarement "j'ai tué" à la première personne », car « dans la fiction, le récit du meurtrier (...) impose des médiations, mises en scène ou mises en abyme renvoyant à d'autres guerres, stratégies d'évitement, d'évidement, ou au contraire de saturation, qui marquent la résistance du texte littéraire au récit du bourreau ». C'est ce type de médiations et d'évitement que permet l'ambiguïté énonciative dans *Des hommes* ; la présence du narrateur est une présence-absence, et parfois c'est même une *fuite*. Ainsi, après le meurtre sans raison, par Nivelles, du jeune Algérien, le blanc typographique (une ligne est sautée) et l'adverbe « Dehors » qui débute la phrase suivante semblent exprimer le besoin du narrateur de se soustraire à la scène, d'échapper à cette situation en allant chercher ailleurs une sorte de respiration.

De même, le trajet vers le corps mutilé du médecin donnera lieu à une forte oscillation entre les pronoms « ils » et « on », comme si, sous l'effet de l'appréhension et de l'angoisse, le narrateur ne parvenait plus à "régler" la focalisation, à "faire le point", au sens photographique ou cinématographique : on passe de « *ils se disent* » à « *on suppose* » (p. 179), de « *on voit une jeep* » à « *ils entendent la voix du capitaine* » (p. 180), et même au sein d'une seule phrase : « l'infirmier vient avec *eux*, c'est-à-dire qu'*on* vient avec l'ambulance ». Laurent Mauvignier a d'ailleurs commenté dans un entretien cette volonté du narrateur de mettre les événements « à distance », son « besoin de les raconter à la troisième personne », et en même temps la persistance d'un « tremblement », le fait que cet éloignement « ne fonctionne pas »³⁸.

Si l'on interprète le récit algérien comme un rêve de Rabut, on pourrait y déceler une autre forme de "détour" : la projection dans le personnage de Bernard serait pour Rabut le moyen de revivre à travers lui, par procuration, des épisodes de son service militaire. Ce serait à la fois une stratégie de protection du moi contre les événements traumatiques, mis à distance, et une stratégie du refoulé pour faire retour dans la conscience du narrateur sous une forme "déguisée". Claude Le Guen rappelle en effet que le refoulé « prolifère dans

37 op. cit. ; p. 12.

38 Ibid., p. 284.

l'obscurité » et « se déforme jusqu'à pouvoir tromper la censure et accéder à la conscience » (p. 34), ces retours du refoulé pouvant se présenter notamment comme « fantasmes, rêves, associations » (p. 35). La bagarre des deux cousins, puis la lente arrivée au poste et la découverte des corps massacrés, pourraient être les éléments d'un cauchemar répétitif de Rabut ; d'autant qu'il « se réveille en sursaut » au moment où la bagarre atteint son intensité maximale (p. 224).

L'obscurité de la nuit est donc le fond sur lequel réapparaissent les fantômes du passé ; pendant qu'il cherche à allumer la lumière, Rabut doit « supporter de voir encore devant soi défiler les images et entendre encore cette vieille bagarre » (p. 225). Tous les événements qui précèdent pourraient être interprétés rétroactivement comme l'hallucination de cette « espèce de demi-sommeil » dont il s'extrait péniblement (p. 254). Cependant l'hypothèse du cauchemar prive aussi Rabut de la maîtrise de ce récit : il revit cette expérience traumatisante de manière toujours aussi intense, il ne s'en libère pas. L'effort de mise en mots ne relève pas de lui car il est dans l'impression, le vécu, sans recul ni médiation ; c'est ce que signifie son passage du statut de *narrateur* dans les deux premières parties à celui de *personnage intradiégétique* dans la troisième.

Toutefois la rupture énonciative et l'apparente autonomie du récit algérien sont les *conditions* nécessaires pour pénétrer dans l'inconscient du personnage (que ce soit celui de Rabut ou celui de Bernard), car par le refoulement, le moi se protège contre une motion pulsionnelle dangereuse, en lui donnant « une part *d'indépendance* » et en renonçant « à une part de sa propre souveraineté » selon Freud³⁹ ; le refoulé est donc « exclu de l'organisation du moi ». Or ce détachement, cette indépendance du refoulé ne s'apparentent-ils pas au détachement du récit algérien par rapport à celui de Rabut ? Le dispositif énonciatif de la Nuit permet donc de figurer ce qui *échappe* à la conscience du narrateur, en déléguant la pénétration dans son psychisme au traditionnel « narrateur omniscient des récits à la troisième personne », puisque, selon Dorrit Cohn, « le psycho-récit peut donc être considéré comme le chemin le plus direct (et le seul) vers les profondeurs infra-verbales de l'esprit »⁴⁰.

Le récit algérien est donc moins une "archéologie" du sujet, une enquête sur son passé, qu'une sorte de *spéléologie*, une exploration des cavernes de l'inconscient (et du préconscient), là où dorment les secrets les plus obscurs et les mieux gardés. Ce déplacement d'une problématique temporelle vers une problématique *spatiale* ("l'espace psychique", l'espace du "moi" pourrait-on dire), est analysé par Yves Vadé⁴¹ à propos de *Cœur des ténèbres* : « Par ce récit, Conrad dépasse la problématique des mondes perdus pour ouvrir celle du retour (ou de la permanence) de l'archaïque dans la modernité ». Ainsi, lorsque Bernard semble attendre « des réponses à des questions qui seraient restées en suspens *depuis des siècles* » (p. 39), on devine que cette ampleur temporelle est plutôt l'image d'une

39 Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (op. cit.), chapitre X.

40 D. Cohn, op. cit., p. 73-74 et p. 168.

41 Yves Vadé, « Du paradis perdu aux enfers égarés », cité par Dominique Rabaté dans *Poétiques de la voix*, éditions Corti, Paris, 1999, p. 177.

profondeur psychique, du caractère primitif, originel, décisif de ces « questions » que Bernard ne posera pas, et que vient recouvrir son ressassement d'ivrogne.

d) Parole des ténèbres

Lorsque la voix de Février s'élève pour raconter le massacre, son pouvoir d'évocation est si fort, que Rabut se rappelle les scènes qu'il a décrites « comme si lui-même avait vu ça ». C'est presque une *vision* que Février lui transmet, et des années plus tard, la *voix* de Février revient hanter Rabut, avec « quelque chose de la *terreur* de Février et des autres ». De nombreux éléments de ce récit pourraient nous évoquer celui de Marlow, dans le roman de Conrad, *Cœur des Ténèbres*, et tout d'abord ses conditions d'énonciation particulière. C'est en effet à la faveur de la nuit, sa solitude et son intimité, que ce récit peut prendre forme, Février quittant alors le masque jovial qu'il avait adopté devant Nicole : « Alors qu'il parle aussi et surtout quand la *nuit tombe* et que *femme et enfants sont partis* se coucher, (...) lorsqu'ils avaient raconté, se retrouvant *seuls* et déjà éméchés, comment on avait du mal à vivre depuis, les nuits sans sommeil » (p. 230). La nuit permet la constitution d'un espace commun, rend possible le partage des souffrances, et peut-être des secrets. Les questions morales et éthiques soulevées par la colonisation, le défi que représente l'expression de « l'horreur » (qui résonne dans les derniers mots de Kurtz : « Horror ! Horror ! ») rapprochent ces deux récits ; et l'on pourrait peut-être voir dans la progression interminable des camions jusqu'au poste une transposition de la remontée du fleuve, tout aussi interminable, vers le « cœur de ténèbres » où se trouve Kurtz.

L'étude que propose Dominique Rabaté de ce roman dans *Poétiques de la voix*⁴² nous permet d'affiner l'analyse du récit de Février : « l'insistance particulière de Marlow [et j'ajouterais, de Février] pour *donner à voir* ce qu'il raconte » vise à « susciter, sur l'écran de nuit où se projette sa parole, une *figure visible de l'invisible* » (p. 195, je souligne) – ce qui nous rappelle encore combien, comme le dit Jean-Bertrand Pontalis, « l'invisible n'est pas la négation du visible ». La nuit permet de faire tomber les barrières protectrices, de se risquer à la rencontre de l'*informe*, de l'*indicible* ; le sujet porte le masque de la nuit, il n'est plus qu'une *voix*. L'évocation par Février de ses souvenirs d'Algérie se fait donc à la faveur de cette obscurité qui efface les contours de la situation d'énonciation et brouille les repères temporels ; et l'association de la nuit à l'horreur n'est peut-être pas pour rien dans la « peur du noir » qui habite encore Rabut (p. 255).

La vision traumatique du poste massacré est donc le cœur obscur du récit, dont les répercussions se font sentir jusqu'à « aujourd'hui » ; c'est un tournant dans la vie des personnages, qui semble briser quelque chose en eux, programmer une forme d'échec dans leur vie future. La portée de cet événement, sa capacité à faire retour apparaît dans la confusion des niveaux temporels : le moment du traumatisme, au début des années 1960, le

⁴² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix* (op. cit.). Les citations qui suivent, concernant *Cœur des Ténèbres*, font référence au chapitre « Le chuchotement de la sauvagerie. Éthique et esthétique du roman dans *Cœur des Ténèbres* (Conrad) », p. 171 à 203

moment d'énonciation de Février, quelques années plus tard, le ressassement de l'événement par Rabut pendant des années, et le retour de ce souvenir dans la nuit du récit contemporain se télescopent.

En effet la situation d'énonciation change au moment de cet épisode, et un nouveau niveau temporel est créé, correspondant à la visite de Février à Rabut, « à la fin des années 1960 » (p. 229). Février, qui était un personnage de la diégèse, devient donc un narrateur intradiégétique. Le dispositif énonciatif présente deux mouvements antagonistes, comme dans l'incipit : celui du souvenir de Février (« il faut même faire un effort pour *me rappeler* ») et celui de la prolepse (« *dira-t-il plus tard* à Rabut », « sept ou huit ans après tout ça » p. 230) ; mais à cela s'ajoutent d'une part l'enchâssement du souvenir de Février dans le souvenir de Rabut et Nicole, et d'autre part une seconde prolepse enchâssée dans la première, soit un « projet narrativisé »⁴³ : « dans la région parisienne il *aura revu* Mireille et Bernard avec leur premier enfant » (p. 229). Le récit sera ensuite scandé par des rappels de cette situation de transmission complexe, qui met l'événement en perspective dans le temps, et souligne la superposition des moments d'énonciation : « Et *maintenant, depuis des années*, Rabut entend la voix de Février, et il le revoit lui racontant la route *ce matin-là*, et lui, Rabut, *depuis* il se réveille *souvent* comme si lui-même avait vu ça, comme si lui-même il avait été là-bas alors que non, (...) c'est seulement la voix de Février qui lui *revient* » (p. 232-3).

Au delà de cette voix de Février, la situation du récit algérien au milieu de la « Nuit » et son caractère flottant, dépourvu d'un narrateur identifiable, sont éminemment symboliques : la nuit rend possible un récit de l'ombre, une exploration des profondeurs, pour permettre aux souvenirs enfouis de remonter à la surface de la conscience, sans qu'ils soient arrêtés par les barrières de la censure, de la répression et du refoulement. Ce récit est peut-être le prolongement nocturne de la parole irrépressible de Rabut, qu'il qualifiait déjà de « mots sortis de *nulle part* ». Cette voix de la nuit s'oppose ainsi à ce que M. Rabaté décrit comme « la continuité réelle du "connais-toi toi-même" que suppose la psychanalyse », et au monologue comme « approfondissement d'une vérité, creusement, maïeutique de soi à soi, introspection » ; cette parole des ténèbres provient plutôt d'un « lieu du langage antérieur au sujet », qui implique un « déplacement du for intérieur » : « "ça parle", dirait Lacan, depuis un autre lieu, un lieu intérieur au sujet et pourtant forclos »⁴⁴.

En outre, l'inscription de ces événements sous le signe de la Nuit leur donne une portée atemporelle, quasiment mythique : c'est la nuit où Rabut s'endort dans le récit contemporain, mais aussi toutes les nuits où il n'a pas pu dormir depuis l'Algérie, et toutes les nuits d'insomnie des appelés pendant la guerre, quand ils faisaient le guet autour du poste ou qu'ils ressassaient des visions horribles, la peur, l'envie de rentrer au pays. C'est donc un espace commun à tous les personnages, en chacun d'entre eux ; un lieu où se réunissent et se confondent le passé et le présent, le temps et l'espace, Rabut et Bernard, puisque comme le dit

43 D. Cohn, op. cit. p. 154 : le projet narrativisé est une « projection dans un avenir qui, au moment de l'énonciation, est devenu du passé », créant un effet d'enchâssement.

44 D'après la contribution de D. Rabaté au séminaire « Monologuer... » (voir plus haut).

Proust, « un homme qui dort tient en cercle autour de lui le fil des heures, l'ordre des années et des mondes »⁴⁵. C'est pour cette raison que c'est *dans* et *par* la nuit que Rabut peut aussi *appeler* une autre nuit : « La nuit viendra, elle vient » (p. 120). C'est presque comme la formule magique qui ouvre la brèche temporelle.

Les échos entre les deux niveaux temporels renforcent cette substitution progressive du passé au présent : Solange qui « ne dormira pas bien » annonce la nuit de Bernard « passée à ruminer sa rancœur », la rêverie de Rabut fait écho à la manière dont Bernard perçoit le monde ce matin-là, « comme lorsqu'on a de la fièvre et que tout ressemble à l'engourdissement d'un premier sommeil, ou du rêve, presque » (p. 123-4). De même, le départ de Bernard pour Marseille se fait « de nuit, par un soir clair et pourtant froid, sur les quais » (p. 129), alors qu'il n'a « pas dormi », qu'il « espère dormir ». L'insomnie est un leitmotiv dans la suite du roman ; elle trouve son origine en Algérie (« les gars ne trouvent pas le sommeil », « le sommeil vient très tard dans la nuit » p. 197) et se prolonge après la guerre : « Et souvent, pendant des années, Rabut a pu se répéter, je ne sais pas pourquoi la nuit je ne dors plus » (p. 232), comme Février qui ne fait que « repenser à ça », « penser tous les soirs qu'il va falloir encore affronter la nuit » (p. 246).

La nuit est en effet le moment du *retour du refoulé*, retour des souvenirs de guerre pour les anciens combattants, sous forme de rêves : « Et le soir – je veux dire, la nuit –, quand le sommeil me tombait dessus, forcément je baissais la garde, et alors **ça** revenait » (p. 249) ; les nuits agitées s'opposant aux après-midis vides, hébétés de Février, à son retour d'Algérie. Le récit du retour au poste, par Février, présente les caractéristiques d'un *retour du refoulé*, car on a l'impression que la scène est revécue par Février dans ses moindres détails, avec la même intensité et dans la même angoisse que la première fois, ce qui correspond bien à l'obligation, décrite par Freud, pour le malade, de « *répéter* le refoulé comme expérience vécue dans le présent, au lieu de se le *remémorer* comme un fragment du passé »⁴⁶ – une répétition « au-delà du principe de plaisir », car ne comportant en elle (et n'ayant jamais comporté) aucune possibilité de plaisir pour le sujet.

La Nuit est donc le noyau qui représente à la fois le plus intime, le plus profond de chaque être, et le plus extérieur, sous la forme du traumatisme, qui s'est logé là par effraction. On pourrait rapprocher cette Nuit de la notion psychanalytique de « crypte », développée par Maria Torok. Selon elle, « les pertes qui ne peuvent – pour quelque raison – s'avouer en tant que pertes » interdisent « de faire un langage de son refus de deuil » et même de « signifier que l'on est inconsolable » ; on oppose alors à la perte un « déni radical ». Maria Torok poursuit :

« Tous les **mots** qui n'auront pu être dits, toutes les **scènes** qui n'auront pu être remémorées, toutes les larmes qui n'auront pu être versées, seront **avalés**, en même temps que le **traumatisme**, cause de la perte. Avalés et *mis en conserve*. Le **deuil indicible installe à l'intérieur du sujet un caveau secret**. Dans la crypte repose, vivant, reconstitué à partir de

45 Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, collection Folio classique, éditions Gallimard, 1987, p. 5.

46 Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, chapitre 3.

mots, d'images et d'affects, le corrélat objectal de la perte (...) ainsi que les moments traumatiques (...). Il s'est créé ainsi tout un **monde fantasmatique inconscient qui mène une vie séparée et occulte**. Il arrive cependant que, lors des réalisations libidinales, "**à minuit**", **le fantôme de la crypte viennoise hanter le gardien du cimetière**, en lui faisant des signes étranges et incompréhensibles, en l'obligeant à accomplir des actes insolites, en lui infligeant des sensations inattendues. »⁴⁷

Cette longue citation me paraît extrêmement intéressante dans le cas de *Des hommes*, où la Nuit est effectivement le moment du retour des fantômes, dont on voit se dérouler la vie fantasmatique, dans un récit séparé de l'intrigue contemporaine. Février, Rabut, Bernard sont en proie à ce « deuil indicible », et la nuit est leur « caveau secret », que Torok nomme aussi le « caveau intrapsychique » : ce sont peut-être ces fantômes qui obligent Feu-de-Bois à accomplir un acte aussi "insolite" que l'intrusion chez les Chefraoui, ou qui infligent à Rabut des sensations aussi "inattendues" que le besoin de défendre Bernard, en faisant parvenir à sa conscience des bribes de souvenirs dont l'apparition est pour lui "étrange et incompréhensible"...

La guerre d'Algérie tout entière s'apparente à une crypte à la fois intime et collective, crypte des souvenirs enfouis, dont le « je » ne peut s'emparer – d'où le décrochage énonciatif – et qui sont exhumés par une voix plurielle (une voix "d'outre-tombe" ?) ; comme si cette crypte était un lieu de communication des inconscients entre eux, un espace psychique et textuel où l'altérité totale rencontre l'intimité absolue, à l'image des moments « épiphaniques » des personnages de Virginia Woolf, révélés par son « procédé de sape » (*tunnelling process*). Or c'est également en s'aventurant dans ces tunnels du souvenir, en pratiquant l'archéologie de l'être, que le narrateur de *Des hommes* découvre cette caverne psychique commune à toute une génération.

Il faut cette plongée dans les souvenirs, comme il fallait à Marlow « sa descente aux Enfers dans la mémoire d'une Odyssée ratée », pour que, selon M. Rabaté, « le roman accueille ce cœur mystérieux de ténèbres que nous portons en chacun de nous, et qui nous renvoie à un archaïque moins assimilable, plus proche de celui que la psychanalyse nous a appris à reconnaître. Quelque chose qui fait retour au cœur de la raison, qui appelle vers et depuis une zone obscure » (p. 172-173). C'est dans cette zone obscure que le locuteur va s'affronter à l'indicible du traumatisme.

47 Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, collection Champs essais, éditions Flammarion, 1987, édition augmentée d'une préface, 2001, p. 265-266. L'auteur souligne en italique, je souligne en gras.

III/ Autour du traumatisme : les mots contre les morts

L'effort de mise en mots du traumatisme a comme première caractéristique une forme de réticence à dire, une volonté de retarder l'événement crucial et potentiellement traumatique, ce qui crée un important suspense en distendant indéfiniment le temps ; mais l'approche, par le locuteur, du noyau traumatique de son expérience, s'accompagne souvent d'un dysfonctionnement du langage, quand la parole (en tant qu'acte des personnages) n'est pas tout simplement absente du texte. Exprimer malgré tout ce dysfonctionnement, cet absentement, c'est le défi d'un narrateur qui se mesure à la pure violence.

1) Le piétinement de la parole

La réticence du narrateur, l'impression que le texte "piétine"⁴⁸ se retrouvent en divers endroits du roman, sur les deux niveaux temporels, que ce soit au moment du don de la broche, de l'agression des Chefraoui, de la découverte du médecin mutilé ou du camp massacré. Ces séquences entretiennent ainsi dans le texte une tension et un suspense fort, tendant vers l'indicible comme vers un point de fuite.

a) Un récit en forme de puzzle ; ou comment suggérer le pire.

Le narrateur profite de son point de vue rétrospectif dans le récit contemporain, ou de son surplomb des événements dans le récit algérien, pour intervenir dans la trame linéaire et chronologique du récit au moyen des « anachronies » que sont les analepses et les prolepses⁴⁹. Dans la première partie Rabut mentionne l'arrivée du maire et des gendarmes, pour une affaire « grave », avant qu'on ait connaissance des péripéties de l'après-midi ; jusqu'au récit de Ménard, ces événements sont désignés par des pronoms ou des expressions vagues, telles que « tout » (p. 12), « ça », « ce », « les choses » (p. 49). Cette référence en suspens, en souffrance, ainsi que les deux intensifs et l'apostrophe (« croire que ce soit allé si loin, de manière si – ») piquent fortement la curiosité du lecteur, qui est maintenu en haleine comme dans un roman policier.

Le narrateur s'emploie à *suggérer* l'événement tragique, par différents moyens, et notamment en évoquant seulement *l'effet* de cet événement sur les personnages : l'étonnement rétrospectif des invités (p. 12) ou au contraire l'étonnement par *anticipation* des soldats constatant l'absence de poteau télégraphique sur la route du poste. Le tiret souligne alors la surprise, l'anormalité et l'étrangeté d'un horizon « que n'interrompt – rien, cette fois, non » (p. 233) ; la rupture typographique exprime une disparition qui annonce celle des hommes. Le personnage peut également être bouleversé ; en état de choc, Chefraoui ne parvient pas à s'exprimer de façon cohérente lorsqu'il se rend au commissariat, et ses bribes de phrases

48 J'emprunte cette expression à mon directeur de mémoire, Dominique Rabaté.

49 Genette, op. cit., p. 78 sq.

pourraient d'abord laisser croire à un homicide : il disait « qu'il fallait arrêter le *fou* » (p. 52), qu'il a « essayé de le retenir », qu'« il y avait du *sang* » (p. 53) ; détail d'autant plus inquiétant que Feu-de-Bois apparaît quelques pages plus loin couvert de « sang poisseux » (p. 59). Le seul meurtre commis par Feu-de-Bois est en fait celui du chien, mais il faut attendre la page 64 pour en avoir la certitude. De même, au moment de la confrontation au cadavre du médecin, l'imagination du lecteur est laissée libre de s'aventurer dans l'horreur possible, par la suggestion du pire : le plus révoltant n'est pas « la *mort* du médecin, *pas même* que cette mort est *récente* », et pas non plus le fait qu'il a été *égorgé* ; ceux qui ne l'ont pas vu ne sont « pas encore en colère », « pas encore *retournés* et *révoltés* comme ils le deviennent *après*, lorsqu'ils *savent* ».

Lors de la bagarre entre Bernard et Rabut, en Algérie, une ellipse soustrait soudain les deux cousins à notre regard, comme s'ils disparaissaient dans le blanc du texte, et nous projette « quelques heures plus tard », dans le point de vue des soldats et du caporal qui les recherchent. Cette prolepse nous apprend que « ça a mal tourné » (p. 218), mais suspend le lien de cause à effet entre la provocation dérisoire de Bernard traitant son cousin de « bachelier » et leur disparition ; elle permet cependant d'inscrire la bagarre dans un enchaînement nécessaire, voire tragique, des faits, puisque le lecteur sait déjà (avant même la "péripétie") que les protagonistes ne seront pas au rendez-vous de dix-sept heures trente.

De même, le terrible massacre du camp par les fellas répand son ombre sur le texte et l'imprègne, de manière spectrale, bien avant que Février ne raconte explicitement les faits. Divers indices laissent pressentir la catastrophe, comme les multiples aposiopèses du locuteur, qui trahissent l'issue funeste : « et alors. / Mais alors – / Bernard serait – il lui a *sauvé la vie* aussi. Parce que cette bagarre, c'est grâce à cette bagarre qu'ils ne sont pas allés *au poste ce soir-là* » ; « s'ils étaient revenus au *poste* rien ne se serait passé comme, / comme, / *comme ça*. » (p. 225). Dans cette dernière phrase, l'espace entre les mots semble se creuser à mesure que l'émotion grandit : un passage à la ligne entre les deux premiers « comme », puis un blanc d'une ligne entre le deuxième et le troisième ; le texte bégaie et bute contre l'indicible de la mort, masquée par le tiret dans le premier cas, par le pronom indéfini « ça » dans le second. Les prolepses suggèrent aussi une aggravation de la situation, puisqu'en comparaison de l'événement à venir, la bagarre qui avait mis Février « hors de lui » ne serait « rien du tout » a posteriori (p. 229).

Ces remarques propres à susciter l'appréhension sont renforcées par une série de présages, à la portée symbolique, tel le sable qui gifle le visage des soldats, sur la route du poste, comme « des petits grains de *plomb* », et les fils électriques des poteaux qui traînent « comme des serpents *morts* dans le sable » (p. 233). La phrase-paragraphe de l'arrivée au poste anticipe par sa structure la disparition des hommes ; la période a la forme d'une boucle, dont la fin annule le début, comme pour suggérer l'idée d'extermination : la longue protase est martelée par des verbes de vision, selon un déploiement ternaire (« Et alors, on voit que..., on voit bientôt que..., ce qui fait que le regard peut embrasser... »), jusqu'à l'apodose, plus courte, qui l'annule rétroactivement : « on comprend qu'il n'y a presque *plus rien à voir* » (p. 234).

La progression très lente et heurtée, parasitée par les présages et les anticipations dus au surplomb du narrateur dans le passé comme dans le présent, est générateur d'angoisse ; on pourrait interpréter le dispositif anxiogène comme la tentative pour le sujet – dans une perspective psychanalytique – de *maîtriser rétroactivement* l'événement traumatique. En effet, selon Freud⁵⁰, la tâche du moi face à un traumatisme externe est de « lier psychiquement les sommes d'excitation qui ont pénétré par effraction » ; or *l'angoisse*, qui implique le surinvestissement des systèmes recevant l'excitation, augmente leur capacité de *liaison*, et limite la violence des effets de l'effraction. C'est pourquoi les rêves de la névrose d'accident ont pour but la « maîtrise rétroactive de l'excitation sous développement d'angoisse ».

b) Crise à retardement

La volonté de *freiner* le récit est manifeste dans les phénomènes de « pause » (au sens genettien), c'est-à-dire quand la durée du texte est supérieure à la durée du récit, quand la phrase suspend la réalisation d'une action en cours au moyen de détours comme la parenthèse, la comparaison, les commentaires. Ainsi, alors que Bernard est en train de se redresser et d'appeler Solange, le narrateur interrompt le récit pour commenter durant treize lignes son attitude et son apparence ; le passage à l'acte de Bernard est suspendu, bien que son geste ne soit censé durer qu'« un moment » (p. 16). À nouveau, au moment du face à face entre Feu-de-Bois et Marie-Jeanne poussant un « cri » de surprise, Rabut ouvre une longue parenthèse pour parler des petits fours, et décrit le mouvement de Marie-Jeanne avec une précision qui évoque un ralenti cinématographique. Le déséquilibre entre la durée effective et la durée textuelle est flagrante en d'autres endroits encore : un simple « moment » d'hésitation de Chefraoui sera développé par le narrateur sur trois paragraphes (p. 54), les deux « secondes » de retour sur soi de Feu-de-Bois se déploient sur treize lignes (p. 45). En outre, le narrateur provoque parfois l'impatience du lecteur, par le contraste entre l'action précipitée qu'il décrit (Chefraoui se lançant à la poursuite de Feu-de-Bois), et la série d'éléments parasites qui freinent le déroulement de la phrase, tels que l'évocation de tout ce que Chefraoui n'a pas même *pris le temps* de penser, ou bien les nombreuses négations, qui donnent l'impression de gêner Chefraoui dans sa progression (Chefraoui « n'a pas réfléchi, pas hésité non plus », « sans hésiter », « sans même penser au froid » etc. p. 58).

A plusieurs reprises, le texte semble mimer par sa lenteur le mouvement qu'il décrit : il imite le moteur de la Mobylette de Bernard, qui tarde à démarrer, par un mouvement de sur-place, à travers des adjectifs et des participes passés qui parfois s'annulent à force de s'accumuler : la Mobylette est « redressée », « reposée », « soulevée » ; Feu-de-Bois est « penché en avant » et pourtant « pédalant presque debout » (p. 58). Puis les participes présent et la juxtaposition de groupes nominaux font figure de ralentisseurs, d'obstacles à la prise de vitesse encore incertaine de l'engin (« la roue tournant trop vite », « la Mobylette touchant terre » etc.), jusqu'à ce qu'il échappe finalement à la poursuite de Chefraoui.

50 Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, op.cit.

En Algérie, les poteaux tombés en travers de la route obligent le convoi à s'arrêter régulièrement, et le champ lexical correspondant à cette progression très lente, par à-coups, produit le même effet de ralentissement sur la lecture (p. 236). Quand le convoi se fige soudain, juste avant d'arriver au camp, une série de phrases s'appesantit sur cet arrêt, comme pour le prolonger, et se soustraire à l'événement à venir : « on reste là et soudain les voitures au lieu d'avancer (...) ralentissent et freinent », « tout le convoi s'arrête. / Et on attend » (p. 237), « On reste là quelques minutes, et ça semble très long quelques minutes, avec les moteurs au ralenti » (p. 238).

Divers moyens grammaticaux ou syntaxiques sont employés pour concrétiser le piétinement, tels le participe présent et l'imparfait, qui suppriment les *bornes* de l'action et lui prêtent une durée indéfinie, potentiellement interminable, a fortiori si ces verbes expriment normalement une action *ponctuelle* (Solange « *n'arrivant pas encore, tardant à venir* » p. 42, « Et son visage qui *pâlissait* » p. 22, la Mobylette « *ne démarrait pas* » p. 58). Le même effet est produit par la disjonction du verbe et de son complément d'objet direct, à l'aide de compléments circonstanciels (quelques uns « *tenaient tout à coup en l'oubliant, leur verre dans la main, une cigarette* » p. 21), ou par l'aposiopèse jointe à l'anaphore d'une particule négative, qui manifestent la volonté de voir disparaître, s'annuler, s'effacer l'objet vers quoi tend la phrase (« Elle a tout fait pour retenir le moment. Pour reculer. Pour *ne pas. Ne pas* ouvrir. *Ne pas* regarder dans la boîte » p. 22).

Un simple moment peut ainsi s'éterniser, se creuser et s'approfondir au point de constituer une plage temporelle autonome, ce qui évoque certaines situations où l'impression de malaise semble modifier la texture temporelle de la réalité. Certains verbes voient ainsi leur durée amplifiée par des adverbes duratifs ou itératifs : Solange « a laissé l'incrédulité se répandre, s'étendre sur chacun de ses traits et laisser son empreinte, *longtemps*, très *profondément*. Et *parfois* elle se mettait à sourire » (p. 21) ; « elle a regardé la broche. *Longtemps*. Puis *alternativement* en regardant son frère » (p. 24). De même, l'attente angoissée des enfants Chefraoui se déroule dans un temps étal, qui se subdivise en différents moments, exprimés par la conjonction alternative « ou », sans qu'aucun terme de l'alternative n'offre d'échappatoire à la situation : « la voix reprenait. Ou celle de la mère. Ou alors ni la voix de l'un ni celle de l'autre » (p. 61).

Cette temporalité particulière évoque le temps immobile et la paralysie propres au cauchemar : le cauchemar de Chefraoui qui « s'étonne en regardant les clefs d'être incapable d'appeler » (l'indicatif présent, le participe présent et le double infinitif se combinent ici pour supprimer toute idée de mouvement) ; celui de sa femme qui reste, comme paralysée, « à regarder la neige », « à entendre les aboiements » ; ou celui de leurs enfants, qui « ont pensé que ça *durait* un temps *infini* », dans lequel les silences n'étaient que « des temps *morts* » (p. 60) – une expression qui est peut-être à prendre au sens propre. Dans le récit algérien, la scène particulièrement pathétique du bébé, que le lieutenant menace de tuer pour faire parler les habitants du village, joue sur cette immobilisation du temps, "suspendu" comme l'est l'enfant tenu en l'air par le cou. Le narrateur anticipe le coup de feu en annonçant « c'est fini »

(p. 142), comme s'il avait fermé les yeux pour ne pas voir le dénouement de la scène ; malgré cela rien ne se passe, et l'imminence de la mort s'étire sur plusieurs lignes : « le bébé crie, le lieutenant regarde les femmes, les vieux, ils ne disent rien et il regarde autour de lui les soldats figés, livides » (p. 142). On doit la sortie du cauchemar à une voix proprement miraculeuse, un « Non » surgi de nulle part, et qui ressemble au cri accompagnant le réveil, lorsque le rêve atteint une intensité insupportable.

c) « ...comme si c'était fini et que ça n'avait jamais commencé... » : éluder le présent

La dernière façon dont le narrateur cherche à retarder le moment de se confronter à l'événement violent repose sur une stratégie d'*évitement*, notamment au moyen d'un va-et-vient entre l'imminence de l'événement et son dépassement ; va-et-vient qui "écrase" le moment de sa réalisation, et donne l'impression d'un présent "insaisissable". Ce phénomène pourrait être explicité par une expression qui caractérise le rapport des enfants Chefraoui à l'événement : « comme si c'était *fini* et que ça n'avait *jamais commencé* » (p. 60). Le présent disparaît dans la tension simultanée entre l'avant et l'après.

De même, l'emploi du futur, par le narrateur, pour parler d'un événement qui a *déjà* eu lieu, introduit un brouillage temporel, une manière de "rater" perpétuellement cet événement. Dans l'incipit, on passe ainsi, d'une ligne à l'autre, du futur au plus-que-parfait, comme si le narrateur ne pouvait parler au présent ; en outre, la prolepse et le plus-que-parfait repoussent paradoxalement les événements (non encore advenus pour le lecteur) dans un passé plus lointain, plus révolu, et le coupent plus radicalement du moment d'énonciation. Les personnages eux-mêmes tentent de se soustraire au présent : Rabut ne cesse de convoquer des souvenirs ou de faire des hypothèses sur les conséquences du cadeau de Feu-de-Bois ; Solange voudrait « en finir *au plus vite*, que chacun *reparte*, que Feu-de-Bois *s'en aille*, qu'il ne soit *jamais venu*, qu'elle n'ait *plus* à vivre ce moment-là » (p. 25).

On remarque l'usage fréquent d'une prolepse à très court terme, qui anticipe de quelques secondes, ou de quelques minutes, ce que les personnages vont découvrir, comme pour en livrer l'exclusivité au lecteur. Ce geste du narrateur contribue à vider le présent de son intérêt, au profit d'un futur imminent, qui donne rétrospectivement l'impression d'*attirer* comme un aimant personnages, narrateur et lecteur. Mais il provoque aussi un certain brouillage temporel, puisque le présent (le seul temps *réel*, nous disent les philosophes) est annulé au profit du futur, *aspiré* par lui, alors même que ce futur est encore *virtuel* pour le personnage. Ce type de prolepse s'appuie sur un groupe adverbial omniprésent dans le roman : « pas encore », souvent associé à « déjà », qui jouent ainsi sur le battement entre passé immédiat et futur proche. Les occurrences sont innombrables ; on en trouve par exemple au moment du don de la broche (« les larmes ne l'étouffant *pas encore* » p. 25, les invités s'avancent « sans *encore* oser trop parler ou balbutier ce qui *déjà* pourtant devait leur brûler les lèvres » p. 27), lors de l'intrusion de Feu-de-Bois chez les Chefraoui (« elle ne savait *pas encore* que Feu-de-Bois *venait* de se faire mordre » p. 63), ou sur la route vers le

corps du médecin en Algérie (« le souffle retenu, *déjà* », les hommes sont « d'une pâleur qu'on ne remarque *pas encore* » p. 180).

La stratégie d'évitement peut prendre encore une autre forme : certains moments clés du texte, peut-être à cause de leur intensité, provoquent une sorte d'appel d'air, la nécessité pour le narrateur de se retirer, de se détacher un moment de la scène, comme pour faire *diversion*. Au cours de ces décrochages, le narrateur se focalise soudain sur des éléments excentrés, à l'écart du foyer véritable de l'attention : par exemple, au moment où Bernard offre son cadeau à Solange, la mention des « trois vieilles assises là-bas, sur les chaises en plastiques gris, près du chauffage, qui caquetaient en grelottant » (p. 20). Ces vieilles femmes réapparaîtront lorsque Bernard revient, ivre et menaçant, à la salle des fêtes (p. 40).

On remarque également, mêlée au récit du saccage des villages algériens, l'évocation des « poules » qui « traversent la place en caquetant et s'agitent dans la poussière », ainsi que des aboiements de chiens et des bruits de chèvres (p. 134), qui reviennent ensuite scander cet épisode, notamment dans les moments de grande tension, comme l'interrogatoire du jeune garçon. Selon un procédé semblable, juste avant la bagarre entre les deux cousins, le regard du narrateur se pose soudain sur un détail improbable, dans une esthétique très cinématographique : un ralenti sur le paquet de cigarettes froissé qui « s'épanouit » comme un « petit animal » (p. 220), donnant à la scène une tonalité irréaliste ; ou encore, quand la violence bat son plein, l'évocation des « bouches des enfants pleines de pastèque, quelques minces filets de nuages blancs », dans un ralenti flouté qui transforme le soleil et les gens en « taches de couleur et de sons » (p. 223). Autant d'images qui sont comme des bouffées d'air nécessaires dans un texte tout entier tenu par la tension et la succession de moments critiques.

2) Écriture de la crise

La représentation des différents événements critiques, dans le roman *Des hommes*, s'articule souvent en fonction d'un moment pivot, où la tension accumulée au cours des pages précédentes atteint son point maximal et doit se libérer, souvent sous la forme du *basculement* ; dès lors la parole passe au second plan, au profit de l'expression d'une confrontation physique, de l'ordre du heurt, du choc.

a) le basculement

Le moment où la situation dérape et se convertit en "crise" est souvent présenté comme un imprévisible « basculement », comme si le *hasard*, plus que le destin, présidait à cet acte décisif précis qui va sceller l'avenir du personnage. L'accent mis sur cette notion par Rabut dans la première partie tend ainsi à réfuter l'hypothèse de la préméditation, avancée par le maire. La première occurrence correspond à l'ouverture du cadeau de Bernard par Solange : il y a eu un « moment de *bascule* dans son regard, lorsqu'elle a ouvert la boîte et

que la broche est apparue » (p. 23) ; les deux occurrences suivantes marquent une aggravation de la violence de Bernard, d'abord dirigée contre l'ensemble de la famille (« il avait plus facilement *basculé* dans la colère », « il était déjà à deux doigts de *basculer* à cause de tout l'alcool qu'il avait bu » p. 35), puis concentrée sur Chefraoui : « son corps a *basculé* en avant » (p. 44).

Il est intéressant de noter que le même terme caractérise le déclenchement de la bagarre entre Rabut et Bernard à Oran, quarante ans auparavant : « Comment alors il y a eu ce *basculement*, (...) comment entre eux ça a *basculé* et a emporté avec eux les deux corps » (p. 219). Les ressemblances ne s'arrêtent pas là, puisque les mots lancés par Feu-de-Bois à l'encontre de Chefraoui font très clairement écho à ceux que le jeune Rabut lance à Bernard ; ils témoignent dans les deux cas de l'explosion d'une colère et d'une haine trop longtemps accumulées, qui semblent trouver dans la provocation (réelle ou imaginaire) de l'autre l'occasion idéale pour s'exprimer : « Des années que toi j'ai envie de te dire. Je vais te dire » (p. 44) et « ça fait des années que j'ai envie de le dire, personne a été foutu de te le dire » (p. 221). Le décalage entre la « bêtise à peine méchante » de Bernard et la « gravité » soudaine de Rabut (p. 219) montrent bien que là encore, l'enjeu dépasse la situation présente, et que des tensions plus profondes entre les deux cousins sont alors mises au jour ; des tensions liées à leur passé commun, et déjà soumises au ressassement, puisque Rabut se contente tout d'abord de répondre : « tu vas pas *remettre* ça ».

Dans tous ces cas de figure, la réaction de Bernard semble aléatoire et imprévisible, car il y a comme une faille, un moment de latence dans la loi de cause à effet, que ce soit parce que ce basculement est paradoxalement dû aux conseils – pourtant bien intentionnés – de Patou, ou parce qu'il se produit de manière soudaine, après un temps de suspens : « pendant une seconde, à peine, on a pu croire qu'on en resterait là, que Feu-de-Bois ferait marche arrière » (p. 44). Le moment critique, marquant un tournant dans l'action, est encadré par des temps morts, flottants, juste avant et juste après l'agression verbale. Ainsi, quand quelqu'un ressuscite en lui l'image de Mireille, il y a soudain un « drôle de silence » pendant lequel il hésite, « reprenant souffle, regardant autour, cherchant un appui » ; un « temps de flottement, de retour comme ça, sur soi » (p. 45). Ce temps de flottement sera aussi celui pendant lequel Feu-de-Bois est peut-être tenté par le viol, mais se ressaisit : « un moment, elle aura pensé qu'il hésitait, qu'il se ressaisissait peut-être et comprenait ce qu'il était en train de faire, ce qu'il allait commettre » (p. 66). Le basculement est d'autant plus aléatoire qu'il devient agression dans certains cas, mais tourne court dans d'autres.

b) le corps à corps

Dans *Des hommes*, les moments de violence paroxystique sont toujours plus ou moins des *corps à corps*, qu'il s'agisse d'un heurt physique ou du choc d'une image, car les visions traumatiques peuvent aussi porter atteinte à l'intégrité du moi, elles font aussi effraction dans l'intime du sujet, comme le suggère l'analyse du « traumatisme » par Freud⁵¹ : les excitations

51 Freud, *Au-delà du principe de plaisir*.

externes sont en effet dites « traumatiques » lorsqu'elles sont « assez fortes pour faire effraction dans le pare-excitation », censé protéger la « vésicule vivante » contre les « énergies les plus fortes du monde extérieur ».

La première confrontation physique de grande intensité est celle de Feu-de-Bois et de la femme de Chefraoui, dans un moment où le viol semble évité de justesse (p. 65-66). La scène, comme le paragraphe, sont déclenchés par l'ouverture de la porte, qui amorce une séquence chaotique, confuse : après quatre négations qui mentionnent ce que Feu-de-Bois n'a pas fait, les segments brefs, en forme d'adjectifs ou de groupes nominaux, se succèdent rapidement pour reproduire des impressions fugitives. Les groupes nominaux indéfinis traduisent la rapidité de l'événement (« image grise »), qui ne laisse pas même le temps de déterminer ce qui se passe ; l'absence d'adjectifs possessifs, remplacés par des articles définis ou démonstratifs (ou par l'absence d'article), suggère la confusion des corps, puisqu'on ne sait pas à qui appartiennent « les ongles noirs, la peau froissée, le sang, poings fermés ».

En outre, le texte imite le trouble du personnage par des phénomènes de reprise, de répétition, comme s'il bégayait : « *poings fermés*, elle serre les *poings* », « le *cri* et les yeux se ferment, ce *cri* ». La structure en chiasme, en repliant la phrase sur elle-même, mime le piège dans lequel la femme de Chefraoui est prise : « elle a **reculé** jusqu'à la première **marche**, monté quelques **marches** comme ça, à **reculons** ». Dans ce long paragraphe, les mêmes mots reviennent dans une sorte de tournoiement vertigineux : « doigts » (x5), « poignets » (x4), « peau » (x3), « sang » (x4), « poings » (x2), « yeux » (x3), « main » (x5) ; ce champ lexical du corps, qui sature le texte, est complété par la mention des « ongles », « dents », « tête », « pieds », « visage », « gorge », « avant-bras »... Même la pensée prend encore le corps pour objet : « elle pense à ses pieds qui doivent remonter en arrière », elle pense « à l'idée du viol », c'est-à-dire « la langue de l'homme, l'odeur de l'homme, sa sueur à lui ».

Le moment de rapprochement physique maximal insiste sur la conjonction, à travers des balancements symétriques, des répétitions, des échos sonores : « sa sueur à lui et sa sueur à elle, conjuguées, leurs peaux aussi conjuguées et leur peur aussi, à tous les deux et tous les deux alors ont des gestes rapides et secs ». Le texte semble ainsi investi par la rencontre purement physique, tandis que la réflexion, le sujet même s'éclipsent ; à l'inverse, l'évolution de la situation vers l'apaisement sera marquée par le recul, l'apparition d'un espace *entre* les corps, qui permet à Feu-de-Bois de voir, au-delà du corps désirable de la femme, son « visage bouleversé ».

Le deuxième « corps à corps » est plus paradoxal : c'est la confrontation de Bernard au cadavre horriblement mutilé du médecin, en Algérie. En effet, cette vision choquante est avant tout celle d'un corps, qui apparaît progressivement ; c'est d'abord une image vague, imaginée par Bernard en termes indéfinis (« un cadavre » p. 179, « la masse », « un corps », « cette forme » p. 180), puis qui apparaît sous la forme du morcellement, dans un balayage visuel à la lenteur angoissante : pieds nus, bras droit, tête, menton, gorge, bouche, yeux, cheveux, peau, visage, joue, main, bras gauche (p. 180-181). La violence repose ici sur le caractère *monstrueux*, car hybride, du cadavre, à mi-chemin entre l'humain, avec « un visage,

des traits », et la « charogne », à « l'odeur atroce » ; la peau en décomposition donne en outre l'impression que « où la joue comme un trou pourrait ouvrir une *seconde bouche* ». La photographie porte l'horreur et le monstrueux à leur comble, puisqu'elle immortalise un moment où le médecin est déjà une sorte de mort-vivant : « on le voit vivant, le bras *déjà déchiqueté* » (p. 184)

Enfin la bagarre entre Bernard et Rabut est le corps à corps le plus explicite ; le texte en exprime d'ailleurs la rapidité, la violence et la confusion à travers le heurt de blocs de mots, et le très grand nombre de virgules et de tirets, qui rendent le rythme haletant, à l'image des respirations saccadées des adversaires : « des poings comme un hachoir, burin, coups de pierre, des coups de poing – mais pas le pire encore – il aura mal des semaines – mal encore – des mois – la tête contre le bitume – l'autre qui frappe – les doigts s'accrochant » (p. 226). On retrouve dans cet épisode l'expression de la confusion et de l'indécidabilité des deux corps, à travers la suite d'articles définis ou indéfinis. L'indicatif et les participes présents créent l'impression d'un temps suspendu, d'un pur présent où se déchaîne la violence, et que seul le narrateur extérieur est en mesure de surplomber, puisque Rabut frappe « sans comprendre » et qu'il « ne se souvient pas de ça ».

3) Dire l'indicible. Le traumatisme en mots.

La question centrale de *Des hommes* concerne peut-être la possible verbalisation d'expériences de nature traumatique ; c'est la question oxymorique de l'écriture de l'indicible, de la mise en forme de l'informe. Dans cette tentative, le langage lui-même vient se heurter à la part de la réalité la plus difficilement accessible, la moins "captable" par les mots, pour tenter de la ramener – par la parole, l'écriture – dans la sphère de *l'homme*, de l'humain. Dans le roman de Mauvignier cet affrontement des mots à la violence du réel se déroule pratiquement sous nos yeux, au fil des phrases, dans les moments critiques où une image insupportable fait effraction dans l'intime et ouvre une blessure secrète, qu'aucun mot peut-être ne saurait refermer. La question se pose d'autant plus que Mauvignier⁵² lui-même exprime une certaine méfiance à l'égard du discours et de son aptitude à rendre compte de l'expérience du monde, et que son écriture, selon Mme Rannoux, laisse une part aux silences, aux non-dits, à une certaine résistance de la parole, qui ne sert parfois qu'à masquer un vide.

a) le silence de la violence (ou quand la violence laisse sans voix)

Les moments de pure violence se caractérisent par une sorte d'absentement des mots, une éclipse ou une vacance de la parole qui se voit soudain absolument dépassée par un déferlement de nature avant tout physique, sensible. La parole est soudain hors de propos, sans commune mesure avec l'événement, "irrelevant" dirait-on en anglais ; elle semble faire

52 Cité par Catherine Rannoux, dans sa contribution au séminaire « Monologuer... », d'après un entretien de Laurent Mauvignier réalisé en l'an 2000.

défaut à la réalité. On est alors en droit de se demander si cette langue qui a fait défaut au sujet dans un moment tragique, cette langue qui s'est comme *dérobée* sous l'expérience, n'est pas elle-même, dans une certaine mesure, *défectueuse*, frappée d'inanité par cet *échec*.

Dans l'événement violent, la parole est réprimée parce qu'inadéquate ; les enfants Chefraoui le sentent instinctivement lorsque Feu-de-Bois fait irruption chez eux : « l'homme ne venait pas pour parler », et « la sœur [juge] bon de coller très fort sa main contre [les] lèvres [de son petit frère] », pour l'empêcher de d'appeler, de crier. Il y a deux types de silence : celui de l'agresseur, tout entier dans sa violence, et celui de la victime, qui comprend que les mots ne représentent plus pour elle une *issue*, une option possible. Le premier, le silence de la pure violence, préside par exemple à la bagarre entre Rabut et Bernard, en Algérie ; ce sont des mots échangés qui la déclenchent (la mention de Reine, le terme de « bachelier », et toutes les significations qui leur sont attachées), mais c'est dans le silence que sont échangés les coups, comme s'ils venaient remplacer les mots que les deux cousins n'ont pas su se dire, comme s'ils étaient les lieu-tenants de paroles indicibles. La phrase souligne le lien indissoluble entre le silence et les coups d'une part ; entre l'air, vital, et les mots, peut-être vitaux aussi mais qui *manquent*, comme l'air manque à ce moment là, d'autre part : « le *silence* aussi dans sa tête *comme* le *sang* dans sa bouche » (p. 226), « il ne *respire* plus et déjà les *mots* ne viennent pas jusqu'à lui » (p. 227).

Le second type de silence, un silence en quelque sorte contraint par la nature de l'événement, qui discrédite les mots, apparaît à plusieurs endroits du récit : on remarque le mutisme de la femme Chefraoui au moment de sa confrontation avec Feu-de-Bois, un silence effectif qui contraste avec les cris de détresse *intérieurs* que nous fait entendre le texte. En effet, le mot « cri » et le verbe « crier » sont extrêmement présents (on en relève sept occurrences sur les seules pages 65-66) alors que la scène est pratiquement silencieuse : elle n'a « pas eu le temps de parler » et n'a poussé qu'un faible cri. Toutes les autres occurrences sont en fait la *négation* du cri : « elle a *failli* crier, elle *n'a pas* crié, *n'a pas* hurlé, crié, rien », « elle a retenu les cris dans sa gorge », « elle se retient de crier » ; si bien que le texte est habité par le cri, résonne de ce cri réprimé, pour en exprimer l'impossibilité ou l'inutilité, à la manière de ces cauchemars où la voix reste désespérément bloquée dans la poitrine. Face à l'agresseur qui est dans le déploiement de la violence, la victime est dans la répression, la rétention, le repli sous toutes ses formes : elle a « retenu sa peur », « le sang-froid, le garder, tout garder », « tenir, retenir », « remonter en arrière ». Le long paragraphe, qui relate la confrontation en une seule interminable phrase, s'achève sur « sa voix à elle qui s'est tue » (p. 66), et même quand Feu-de-Bois s'enfuit, ce ne sont pas les mots qui reviennent mais les larmes, peut-être la seule réparation possible.

Le mutisme de cette femme présente une parenté intéressante avec celui de la jeune Algérienne victime des attouchements de Février, lors du saccage d'un village par les soldats ; on retrouve en effet le contraste (matérialisé ici par un tiret) entre le silence apparent et la protestation, faible voire intérieure, de la victime (en italique), ainsi que son effort de répression (en gras) : « la fille pousse un *léger cri*, presque rien, avant de **se réfugier** dans le

silence, là où sa *colère* doit se **tenir à l'écart** – elle sait et se *répète* qu'il faut **garder son sang-froid**, surtout qu'elle **n'éclate** pas, sa *colère*, qu'elle ne *hurle* pas, il ne faut pas qu'elle *hurle*, qu'elle les *insulte*, il faut **attendre**, il faut **se taire** » (p. 138). Quant aux autres villageois, ils n'ont aussi que leur mutisme à opposer aux questions et aux violences des soldats à la recherche des fells ; quel que soit leur âge, ils sont dans le repli et la rétention : les enfants « se retiennent, la peur les retient de pleurer » (p. 134), les femmes « résistent » (p. 134), les vieux ne disent rien, ni par leurs bouches significativement « édentées » – comme vides, inutiles – ni même par leur regard. Le narrateur souligne ce silence par une formule redondante (« les vieux ne parlent pas plus *et* restent muets »), paradoxale car c'est dire deux fois qu'eux ne disent rien, comme si le texte tentait en vain de remédier au silence ambiant, à l'absence de parole, mais par une parole elle-même vide, creuse.

L'événement critique coupe la parole, étouffe les voix, emporte les mots comme sous l'effet d'un appel d'air. Quand les soldats s'apprêtent à voir le cadavre du médecin, l'apospopée (« Même si l'on se dit. » p. 179) et la focalisation sur des éléments du décor (poussière, vent, bâche, moteur) dessinent les contours d'un espace progressivement déserté par la parole : à proximité du cadavre, « on parle encore, puis on se tait » (p. 181). De même, juste avant d'arriver au camp massacré, les soldats ressentent en même temps le « besoin de se parler » (p. 234) et son impossibilité : on reste « sans voix », « sans parler ». Les paroles de provocation, d'imprécation, « l'envie de hurler à ce pays tout entier... » (p. 235), restent intérieurs, même si « le plus dur c'est de ne pas crier. / On voudrait crier » (p. 240).

Mais là où la parole fait défaut, le regard prend la relève, et se substitue aux mots dans l'appréhension de la réalité extérieure. C'est le cas pour la femme de Chefraoui face à Feu-de-Bois : « *dans ses yeux* à elle il y a la terreur mais *pas sur les lèvres* » (p. 65). Le narrateur évoque des soldats pris d'une véritable pulsion scopique, à l'approche du corps du médecin ou bien du poste massacré, comme si le regard tentait d'habiter, d'embrasser, de réinvestir l'espace que le langage n'est plus en mesure de *comprendre*, dans tous les sens du terme – le thème de l'incompréhension est d'ailleurs martelé tout au long de ces deux épisodes : « On ne comprend pas. On ne veut pas comprendre » (p. 241), « C'est pas possible, pas possible » (p. 242). C'est pourquoi « on ne *parle* pas, seulement on *regarde* tout autour » (p. 235), par des coups d'œil qui cherchent à « tout combler, ce silence trop grand, cet espace trop grand aussi » (p. 236). Le champ lexical de la vue abonde : « montrer », « regarder » (x2) « voir » (x5) pour la seule page 182, et l'expression « ce qui va lui *crever les yeux* » manifeste la tentative de transposer, par un équivalent métaphorique, la violence exercée par la vision du cadavre. Mais les mots sont dépassés par l'image, ils sont insuffisants à rendre compte de la réalité : « tous les hommes veulent *voir* parce qu'ils refusent de *se dire* qu'une chose pareille est possible » ; et la pulsion scopique est elle-même un impasse, elle aboutit en fin de compte au cadavre de Poiret, dans la sentinelle, « les yeux grands ouverts qui regardent *nulle part* » (p. 243). Au-delà ou en deçà des mots, c'est cette image insupportable qui est refusée : « certains de vos copains sont là, ils sont morts *et vous voyez ça, vous le voyez* » (p. 244), « c'est pas possible de rester et de *voir ça* » (p. 245).

b) horresco referens

L'écriture de l'événement traumatique met en concurrence la nécessité de raconter et l'horreur engendrée par le récit au moment même où il s'énonce, comme si le narrateur ne pouvait se résoudre ni à se taire ni à dire absolument ce qu'il aurait fallu dire, et souffrait de cet entre-deux. "Dire l'indicible" place le locuteur à mi-chemin de deux formes de souffrance, puisqu'il ne peut ni faire disparaître l'événement en choisissant de l'ignorer, l'oublier, le refouler, ni s'en purger en l'exprimant une fois pour toutes, dans son entièreté ; c'est l'effroi du narrateur virgilien devant la mort monstrueuse de Laocoon, et devant son propre récit censé en rendre compte⁵³. On peut aussi comparer cet effort à celui de Marlow, le narrateur second de *Cœur des ténèbres* : il faut qu'il « donne sa voix à cette force muette, qu'il la traduise, lui donne forme »⁵⁴. L'expression anglaise qui résumerait la tâche du narrateur Conradien serait donc « voicing the wild », selon Dominique Rabaté ; en ce cas la tâche de Février ne serait-elle pas "voicing the violence" ?

Dans le roman de Mauvignier, l'indicible est tout d'abord désigné par le pronom de l'inqualifiable par excellence, le « ça », qui exprime en lui-même un paradoxe, puisqu'il qualifie ce qui n'a pas de nom. En effet, sa nature de pro-nom voudrait qu'il soit le lieu-tenant d'un nom, mais il est plutôt le lieu d'une absence de nom, d'une impossibilité de nommer. Il désigne, manifeste, représente quelque chose qui n'a pas de place dans la langue, qui se soustraie à l'entendement, à l'ordre normal du langage ; il s'essaie à fixer une chose qui s'échappe, tout en montrant qu'elle lui échappe. Pour Mme Rannoux, le pronom « ça », communément compris comme la forme familière et contractée de « cela », illustre chez Mauvignier l'absence des mots, les trous du texte, une pauvreté qui doit permettre de retrouver au plus près la justesse de la sensation, dans l'approche toujours plus minutieuse d'une référence qui résiste. C'est à travers ce pronom, qui est aussi une véritable *dérobade* du langage, que le narrateur désigne tout d'abord ce qui a été fait au médecin par les fells : « on ne lui a pas dit que **ça** aussi c'était possible », « on ne peut pas encore accepter vraiment d'avoir vu **ça** » (p. 182), « il était vivant quand on lui a fait **ça** » (p. 183). C'est aussi ce pronom qui évoque le massacre des soldats restés au poste : « comment **ça** s'est passé lorsqu'ils sont arrivés au poste, là-bas » (p. 232), « c'est tellement loin de tout, faire **ça** » (p. 246).

Le langage semble ainsi *vaciller*, perdre ses repères, et reste comme pantois dans le sillon de l'événement ; c'est une parole elle-même "en état de choc", comme si, dans l'événement traumatique, ce n'était pas seulement l'homme qui se mesurait à la violence du réel, mais le langage lui-même. La notion de choc est d'ailleurs centrale dans l'écriture de la crise, et on voit revenir plusieurs fois au cours du roman, dans des formulations proches, une expression qui décrit précisément *l'événement* en tant que cette « chose » indéfinissable qui « arrive », détachée de tout contexte, de toute cause, de toute raison. Cette expression fait sa

53 Virgile, *L'Énéide*, livre II, vers 204.

54 D. Rabaté, *Poétiques de la voix* (op. cit.), p. 174.

première apparition dans la bouche de Ménard, pour décrire l'effraction de Feu-de-Bois chez les Chefraoui : « Ce qui est arrivé. » (p. 51). Elle annonce les premiers mots de la partie « Nuit », inaugurant la scène de saccage des villages algériens : « Ce qui arrive – ». Le tiret isole encore plus l'événement, le clôt sur lui-même, le réduit à sa brutalité, son opacité, son caractère inéluctable, dans la vie des hommes mais aussi au sein du *texte*, car il donne l'impression de s'imposer même au narrateur, finalement acculé et incapable de faire plus longtemps diversion. Ce bloc textuel signale ainsi l'arrivée de la *catastrophe* dans le récit. La bagarre est décrite sous le même régime : « comment c'est venu » (p. 220), de même que le massacre du camp : « ces choses qui arrivent » (p. 234).

Claude Burgelin⁵⁵ souligne cette tendance de l'événement à faire *effraction*, à n'être « jamais immédiatement pleinement lisible », ce qu'exprime bien la formule qu'il cite de Michel de Certeau : « l'événement, c'est ce qu'on ne comprend plus ». Mais tandis que l'Histoire « a pour mission de circonscrire cette rupture, de la cicatrifier », et « finit toujours par intégrer l'événement et s'affirmer victorieuse », le propos autobiographique (ou romanesque, dans le cas de *Des hommes*) traite l'événement « dans sa particularité vécue », en tant qu'il peut « faire résistance à toute intégration ou désintégration dans du discours », et cherche donc à « rendre compte de trouées fondamentales, celles justement qui ont été traumatiques parce que vécues loin des mots, dans les paroles avalées, la sidération, la censure psychique ». L'Histoire « victorieuse » dont parle Claude Burgelin, et qui « impose un continuum narratif », s'oppose donc à ces « histoires de défaites » que sont justement, la plupart du temps, les histoires des narrateurs de Laurent Mauvignier ; car la parole historique, en faisant « autorité sur la réalité », ne laisse « guère de place pour les destins individuels » ou « pour les témoignages de ceux qui se trouvent éjectés sur quelque bas-côté ». C'est contre ce discours que se dresse *Des hommes*, en faisant entendre dans l'espace littéraire cette "parole du bas-côté".

Le psychanalyste Sandor Ferenczi décrit le traumatisme comme un choc inattendu, violent, écrasant, une « commotion psychique » qui anéantit le sentiment de soi, la capacité de résister, de penser, d'agir, de se défendre⁵⁶ ; Mauvignier s'attache à reproduire la manière dont l'être est profondément *désemparé* dans l'événement traumatique, en mettant en scène, dans le discours, des moments de *dysfonctionnement* du langage. Ainsi la suppression de conjonctions, la parataxe, reproduisent l'impression de déliaison et de suspens du sens ; inversement cette impression peut être produite par la conjonction injustifiée de termes (« le cri **et** les yeux se ferment » p. 65). La conjonction excédentaire décuple le sentiment, de peur dans ce cas, d'horreur dans le cas du médecin mutilé. La coordination de « ça » et de son explicitation (« ils ont fait ça sur un homme vivant **et** ont coupé la chair, les muscles » p. 183) montre que la mutilation ne peut être que présentée comme un fait incompréhensible, séparé, "à côté" ou en dehors de l'homme, d'où l'absence de lien logique.

55 Claude Burgelin, in *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (op. cit.), p. 98 à 106.

56 Cité par François Marty dans *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, ouvrage d'Albert Ciccone et Alain Ferrant, Collection Psychismes, Édition Dunod, Partie 1, chapitre 1.

La capacité des mots à *signifier* semble mise en doute par de tels événements, si bien que le texte se prend à balbutier, se répéter, comme si le fait de dire les choses une seule fois ne suffisaient plus à se convaincre de leur réalité : « il était vivant quand on lui a fait ça. / Ils ont fait ça sur un homme vivant » (p. 183).

La première voix qui s'élève pour tenter d'approcher la réalité du massacre est une voix *anonyme*, tout comme le « quelqu'un » indéfini qui dira, quelques lignes plus loin, ce que chacun a vu mais n'ose pas exprimer tout haut : le fait, anormal, que le drapeau n'a pas été levé sur le poste. Cette parole anonyme, c'est peut-être la voix de tous, ou une voix intérieure, sans lieu, tout comme le « Non » qui avait résonné dans le texte au moment où le lieutenant s'apprêtait à tuer un bébé. Mais au moment de l'arrivée au poste, ce n'est plus une parole performative, de refus, qui peut sauver la vie de l'enfant ; c'est une parole de *constat*, presque tautologique, qui ne peut que traduire en mots "l'évidence" au sens propre, c'est-à-dire ce qu'on *voit*, ce qui apparaît : « On *voit* ça d'en haut », « Personne ne le dit encore, on se contente de *montrer* aux autres », « Puis quelqu'un le dit » (p. 237). Cette soudaine prudence traduit une peur devant le langage lui-même, comme si le fait de ne pas dire quelque chose, de retarder le moment de la nommer, renfermait aussi l'espoir de voir entre-temps cette chose disparaître, tandis que sa désignation par la parole l'inscrit dans le réel et affirme son existence. La relation aux mots devient presque superstitieuse ; l'angoisse est en fait aussi grande face aux mots que face au massacre redouté : « on *n'osait* pas se *dire*, / Oui, c'est **ça** ».

Le langage est donc court-circuité, du fait de son impuissance à rendre compte de la situation, des images, des émotions, ce qui se traduit par le bégaiement de la phrase (« qui ose le *dire*, *nommer*, *dire* » p. 237), et le caractère inadéquat, presque déplacé, des premiers mots qui viennent aux soldats : « cette drôle d'image », expression dérisoire en regard de leur terreur, et le mélange d'exclamations grossières et de langage phatique, inutile : « Putain, vous avez vu – ». La question reste d'ailleurs sans réponse, le verbe sans complément d'objet, puisque cet objet est innommable. L'interruption de Février (« – **non**, ça, je ne sais pas qui le dit ») joue à la fois au niveau de son énonciation et de l'énoncé, puisqu'il traduit autant une imprécision du souvenir, que le refus de la question qui s'ébauchait, et de ce qu'elle signifie ; ce « non » exprime enfin l'impossibilité de trouver le mot adéquat au niveau formel, littéraire. On peut remarquer que c'était déjà l'exclamation de l'infirmier découvrant le corps du médecin (p. 182), suivie de « Putain, putain, merde » : la parole est réduite à une pure fonction émotive, elle refuse le réel dans le même temps qu'il s'impose au sujet avec sa brutalité, sa contingence, son irrévocabilité.

Dans le roman, la confrontation du personnage à l'événement est aussi le lieu de la confrontation du narrateur aux résistances du langage ; c'est sans doute la raison de l'omniprésence du discours métapoétique à ces endroits du texte. Dire l'impossibilité ou la difficulté à dire, c'est peut-être un moyen pour le locuteur de pallier l'expérience non rapportée, en compensant l'absence par un discours sur l'absence. Il développe ainsi une réflexion sur l'écriture du traumatisme au sein même du texte, par la manière dont son discours imite celui des soldats à cours de mots, lorsqu'ils doivent parler du corps du médecin

par exemple, et que leur parole est brisée par l'aposiopèse ou l'anacoluthie : « ce – comment dire, ils ne savent pas comment dire ce qu'ils voient », « retarder le moment où il faudra montrer et dire – les autres, au réfectoire, très vite ils comprendront qu'on leur cache quelque chose » (p. 183). Comme les personnages, le narrateur semble avoir besoin d'un temps à soi pour se mesurer à la vision traumatique, un temps qui correspond à l'ellipse entre le moment où ils retournent le corps et le retour au poste, où les soldats « ne feront que raconter la poussière et le silence » – or c'est précisément ce qu'avait fait le narrateur, éludant les émotions des personnages pour se focaliser sur « la poussière sur la piste » (p. 179) et le bruit du moteur. Les phénomènes de retardement, de rétention de la vérité, de suspense, que nous avons déjà relevés, s'apparentent ainsi à une tentative de fuite du locuteur devant son propre discours, grâce à « tous les détails dont on peut *affubler* son récit pour *retarder le moment où il faudra montrer et dire* » (p. 183).

La question du « comment dire », indissolublement liée à celle du « comment *se* dire », et qui pose le problème de l'incompréhension fondamentale, l'impossibilité d'assimiler l'image, revient sans fin : « mais alors *comment dire* à des gars qui attendent » (p. 183), « je ne sais pas *comment on pourrait dire* la peur » (p. 240), « Parce que, c'est, de faire ce qu'ils ont fait, je crois *pas qu'on peut le dire*, qu'on *puisse imaginer le dire*, c'est tellement loin de tout, faire ça » (p. 246). Cette dernière phrase est fracturée en plusieurs endroits par des ruptures de construction syntaxique, qui expriment en quelque sorte l'aveu d'impuissance du locuteur, son incapacité à reproduire ce spectacle devant nos yeux, ce qui se traduit par l'incapacité à relier le présentatif « c'était » à son régime, l'incapacité à donner le référent du pronom cataphorique « ce » : « c'était, *je sais pas ce que c'est* une telle furie quand on trouve les uns après les autres les copains tous égorgés » (p. 243-244).

La révélation du corps horriblement mutilé (p. 183) est scandée par le verbe dire, qui accompagne les images les plus violentes ; la phrase semble ainsi confronter le dire et le voir, souligner leur caractère inconciliable : « leur *dire* : il était vivant », « Et on peut se *dire* que l'homme a *vu* le squelette de son bras ». L'horreur de la phrase contredit presque son début, comme si « pouvoir » n'était pas le terme approprié : il *faut* se le dire, mais *peut-on* le faire ? De même, en disant « une douleur, vous comprenez », le narrateur semble employer presque délibérément les mots en contre-sens, puisqu'il est évident qu'on ne peut *pas* comprendre cette douleur. À travers Février, le narrateur semble prononcer l'échec de l'effort de projection, d'imagination, d'empathie par lequel un individu tente de se mettre à la place d'un autre, comme Rabut à la place de Feu-de-Bois ou de la femme de Chefraoui, et comme tout auteur, tout lecteur, à la place de ses personnages : « je ne sais pas, on peut dire ce qu'on veut, ce qu'on peut, on peut essayer de raconter, de décrire, on peut s'imaginer, essayer de s'imaginer *mais en vrai on ne peut pas imaginer ce silence* » (p. 244). La longue protase, qui évoque les efforts de la parole, de l'écriture, est contredite par l'apodose qui conclut sur la vanité de ces efforts. Le double mouvement d'effort et de renoncement s'illustre dans la confrontation de Février à l'indicible : « ils ont ouvert le ventre de la mère et – / Non. / On ne peut pas. » (p. 246).

L'indicible transparait enfin dans l'occultation de la fin de la guerre, et les circonstances de la fin de service militaire, pour Février et Bernard, ne se devinent qu'à travers les bribes qui émaillent le récit de Février. On touche peut-être là au « centre dérobé », à la strate la plus profonde de l'expérience personnelle de la guerre, étant donné que les séances de torture auxquelles Février fait allusion impliquent directement, cette fois, la responsabilité du sujet. Alors que le texte cherchait encore à rendre compte de l'expérience des soldats *victimes* de l'événement violent, il semble se refuser à entrer « dans la psychologie de ceux qui tuent », « comme si les mots se prêtaient plus volontiers à la description de la violence subie que de la violence infligée, à cause de l'interdit moral du meurtre », et sous « l'effet du tabou »⁵⁷. Le véritable cœur obscur du livre est peut-être ce *point aveugle* du récit de Février, cette ellipse, cette occultation, qui rejoint l'impossibilité de dire « j'ai tué », lorsque les rôles s'inversent et que la victime devient bourreau.

c) L'Algérie, matrice d'un langage dysfonctionnel

Si une image peut être *traumatique* pour un personnage, c'est peut-être aussi parce que le langage n'a pas joué son rôle de *médiation* au monde, et a trahi en quelque sorte le sujet en le laissant nu, vulnérable face à la réalité brute. C'est très perceptible au moment où Bernard voit le corps mutilé du médecin : le narrateur évoque la manière dont il se prépare psychologiquement à ce qu'il va voir, à l'aide de mots, de concepts, d'images mentales appartenant déjà au domaine de l'horreur, mais d'une horreur *théorique* : il se figure « un homme égorgé », de « terribles corps mutilés », un « spectacle affreux ». Le choc de l'image réelle, qui surpasse tout ce qu'il a pu imaginer, est la preuve que les mots sont toujours en deçà de la réalité la plus extrême, ce qu'appréhendait Bernard, en redoutant un spectacle « qu'on a essayé de se représenter sans jamais vraiment y parvenir » (p. 180).

Dans l'expérience traumatique, le langage lui-même est atteint, c'est pourquoi la parole « post-traumatique » est l'enjeu d'une sorte de réparation psychique, une réparation de la blessure intime causée par l'image, car l'absence de parole pourrait bien la maintenir indéfiniment ouverte. Or, chaque épisode violent du roman est suivi par des symptômes, chez les victimes, d'un dysfonctionnement du langage, que ce soit par défaut (c'est le leitmotiv du silence : silence de la femme de Chefraoui après l'agression, silence des soldats en Algérie après chaque épisode traumatique) ou par excès, mais un excès qui le prive de sens, et prend la forme du *ressassement* : Feu-de-Bois ressassant ses « petits morts », Chefraoui rabâchant la chance de ne pas être arrivé trop tard, et plusieurs personnages (Patou, Rabut, Février) ressassant à des degrés divers une forme de culpabilité.

Pour Bernard, la rupture entre le langage et la réalité est peut-être due au « message » des fells, expression qui désigne en fait plus le *corps mutilé* du médecin que les mots de propagande qui l'accompagne, « Soldats français, vos familles pensent à vous, retournez chez vous » (p. 182). Plusieurs remarques du narrateur assimilent en effet le cadavre à un texte : on

57 Voir le chapitre « "J'ai tué", Enjeux de philosophie morale », in *J'ai tué...* (op. cit.) ; p. 17.

devine la volonté des fells que le corps soit « *lisible* » (p. 179, en italique dans le texte), « pour que chacun comprenne bien ce qui a été *dit* ici, ce qui se *dit* à travers lui ». Le décalage, le choc est brutal entre cette phrase et la violence extrême à laquelle elle correspond dans la réalité, l'image atroce qui l'accompagne ; cette juxtaposition, et donc cette équivalence proposée entre les mots et l'image, symbolise la rupture : le langage tel qu'on le connaît est sans commune mesure avec ce qui est vu et vécu, les mots révèlent leur vanité, leur néant, leur impossibilité à signifier encore ; ils sont remplacés par un langage proprement *monstrueux*, celui de la violence physique et visuelle.

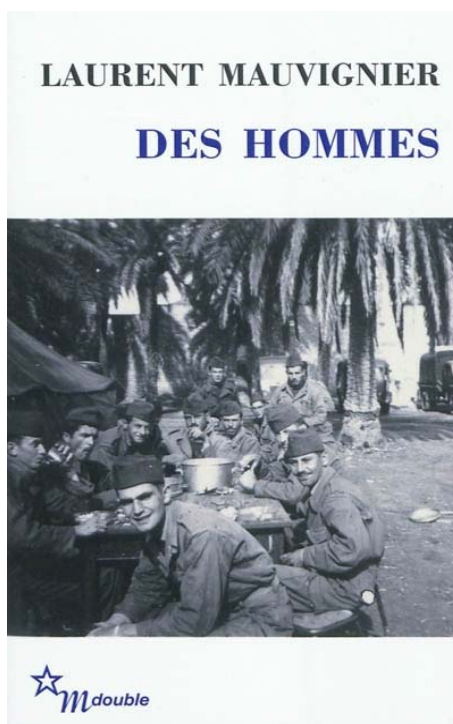
La guerre d'Algérie a un rôle *matriciel* dans les divers types de dysfonctionnements de la parole que vont connaître les personnages par la suite, car elle a instauré un rapport au langage biaisé dès l'origine, avant même que les appelés ne soient confrontés à des expériences choquantes. Ainsi, dès le départ de Bernard pour l'Algérie, un partage se dessine entre ce qu'il *pourra dire*, raconter, rapporter de son expérience, et ce qu'il ne dira pas : « il *parlera* de la taille du bateau » (p. 129), « *Pourtant il ne parlera pas* des regards autour de lui, de l'étrange silence (...). *Mais il pourra parler* des mouettes, des remorqueurs (...), *et il ne parlera pas* de cette crispation, cette panique, soudain, dans les regards » (p. 130). On retrouve ensuite cette alternance caractéristique dans les lettres qu'il écrit à Solange, en prenant soin de ne sélectionner que le banal, le quotidien, le dérisoire. La fréquence du verbe « pouvoir » révèle l'intégration par Bernard d'une loi implicite, à l'origine de l'autocensure : « Il *peut écrire* ça : ça va. / Il *peut* aussi demander comment va la famille, ce qui arrive chez eux – *il n'ose pas écrire* un "chez nous" trop sentimental » (p. 158), « Il *peut écrire* à Solange que pour lui la situation aurait pu être pire » (p. 159).

Décrire cette réalité euphémisée, c'est aussi un moyen de s'en persuader pour mieux supporter la routine difficile ; dès cette époque Bernard élabore donc un *discours sur* l'Algérie, parallèle à son expérience. Ses lettres sont également truffées du pronom « on » : Bernard évite de s'investir personnellement dans ce qu'il dit, pour ne pas avoir à exprimer ce qu'il ressent vraiment – « impossible de le dire, encore plus de l'écrire, pensera-t-il, ni à Solange ni à personne » (p. 130). Il s'en tient donc à une description qu'il veut objective, et qui ressemble du coup à la « brochure » qu'il évoque : « **On** est là pour protéger les grandes cuves de pétrole » (p. 159), « Quand **on** est d'inspection et de garde, **il faut** aller jusque derrière la maison » (p. 160), « **ça** rallonge très nettement la marche, et **on** n'aime pas tellement passer par là ».

L'impersonnalité du discours chez Bernard fait écho aux photographies de Rabut, qui sont des "clichés" sur l'Algérie au sens propre, alors qu'elles étaient censées rendre compte de leur expérience, pour les proches restés au « pays ». En se replongeant dans ces vieilles photographies, Rabut prendra d'ailleurs conscience de leur caractère faux, mensonger, en discordance totale avec son expérience *véritable* de la guerre ; il reconnaît qu'elles lui ont permis de se protéger de la réalité, de la mettre à distance : « en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement *pour m'empêcher de voir* » (p. 260).

Ces photos véhiculent une atmosphère de paix, de vacances, de camaraderie heureuse et d'insouciance ; elles élaborent le "lieu commun" entre les appelés et leur famille, celui où ils peuvent se retrouver, et dans les limites – strictes – duquel ils peuvent échanger, communiquer. Mais elles ne montrent ni la peur, pourtant omniprésente dans les souvenirs de Rabut, ni même la guerre (p. 264) ; elles sont ainsi l'emblème du processus de refoulement, car en remplaçant les mots, elles ont permis aux soldats de se taire, d'oblitérer les souvenirs. Ce sont ces clichés qui marquent pour Rabut le moment de décrochage entre la parole et l'expérience, car ils relèguent les mots à l'arrière-plan, à l'espace secret du *forum* intérieur.

La photographie fait écran, elle *couvre* et recouvre un discours d'introspection plus difficile, plus éprouvant ; il est d'autant plus intéressant que ce type de photographie (représentant un groupe d'hommes apparemment insoucians, heureux, en bonne entente) soit la *couverture* du roman de Mauvignier⁵⁸, comme si en ouvrant le livre on allait voir *derrière* l'image, derrière les apparences, derrière les "clichés". Tenter de retrouver la réalité de l'expérience vécue, c'est ce qu'a voulu faire Laurent Mauvignier, dont le père, appelé en Algérie, en a rapporté « un trou de trois ans, dans sa vie, sur lesquels on ne sait rien » et, comme Rabut, « des photos sur lesquelles il ne se passe rien », où l'on ne voit que « des rues vides, des casernes désertes, des copains qui rigolent ». Le roman naît donc du décalage entre les images, le silence de son père, et le récit que d'autres ont pu faire⁵⁹. Reste à savoir si dans ces interstices de silence, le roman parvient à devenir le lieu d'accomplissement d'une catharsis, ou du moins d'un espoir, d'une *promesse* de catharsis.



58 Du moins dans la collection "double" des éditions de Minuit ; on peut regretter que cette photographie ne figure que sur la couverture de cette collection.

59 D'après un entretien réalisé le 26 mars 2009 à l'ENS, retranscrite dans « Guerre et fiction : représenter la violence personnelle. Une rencontre avec F. Bernard, P. Chauvel, G. Gatore et L. Mauvignier, animée par P. Schoentjes » in *J'ai tué...* (op. cit.) p. 272

IV/ La parole cathartique ?

La catharsis est une fonction de la tragédie selon Aristote : la représentation d'actions qui suscitent chez le spectateur des émotions comme la pitié et la crainte est censée « accomplir la purgation des émotions de ce genre »⁶⁰, purifier l'âme du spectateur, purger ses passions et l'en libérer par le processus de symbolisation. La catharsis est également un processus psychanalytique, consistant pour le malade à se « libérer de ses traumatismes affectifs refoulés » selon le dictionnaire TLF. La question de la catharsis se pose donc à ces deux niveaux pour les personnages de *Des hommes*, du fait de la parenté structurelle du roman avec la tragédie, et des traumatismes de guerre qui touchent les protagonistes ; elle se pose même plus largement, aujourd'hui, pour les anciens combattants de la guerre d'Algérie. Mais à travers son effort de mise en forme verbale des traumatismes, le romancier apporte peut-être moins les solutions qu'il ne révèle la rémanence du passé et les questions en suspens.

1) violence et silence

a) les exorcismes

Sur le court terme, les personnages tendent à extérioriser la violence ressentie de manière moins verbale que physique, voire physiologique : ce sont les larmes de l'épouse Chefraoui, le vomissement de Châtel (p. 144) et Février (p. 243), le cri (de Février à nouveau, en découvrant Poiret égorgé), ou encore les coups, dirigés contre le *prochain* plutôt que contre l'ennemi, dans les bagarres entre Châtel et Poiret, Châtel et Idir, et surtout entre Bernard et Rabut. La bagarre entre les deux cousins exprime une violence qui se focalise sur l'être le plus proche, par les liens de parenté, et même sur l'alter-ego, puisqu'on sait que Rabut voit en Feu-de-Bois une image de ce qu'il aurait pu devenir : il reconnaît que ce qu'il déteste en Feu-de-Bois, c'est « sa façon d'être devenu ce qu'il est devenu, notre histoire à tous les deux », précisant : « il est devenu ce que j'aurais dû devenir aussi si j'avais été capable de ne pas accepter des choses » (p. 269).

On pourrait voir dans cette bagarre des deux cousins une image de la guerre d'Algérie comme guerre fratricide, où les frontières entre les ennemis sont brouillées (du fait du statut ambigu des harkis ou des soldats français pacifistes par exemple). C'est une guerre pour laquelle on a du mal à trouver un nom adapté : s'agit-il d'une guerre civile, d'une guerre de libération ? La guerre d'Algérie soulève la problématique du "même" et de "l'autre", étudiée par Catherine Milkovitch-Rioux⁶¹ ; dans le roman de Mauvignier, le rapport ambivalent à

60 Aristote, *Poétique*, chapitre 6.

61 Pour plus de précisions, voir l'article de Mme Milkovitch-Rioux, « Représentations littéraires de la guerre d'Algérie : le Même et l'Autre », consultable en ligne : <http://www.arabesqueseditions.com/revue/essais/article182310.html>

"l'ennemi" est problématisé à travers les divers sens que revêt le mot « homme » : on parle des "hommes" que la guerre d'Algérie doit former, par opposition aux adolescents que sont encore les appelés au début de leur service militaire ; le roman se fait aussi une histoire "des hommes" par opposition à l'Histoire des événements ; enfin les "hommes" s'opposent aux barbares, les fells, capables d'actes inhumains sur leurs ennemis. Pourtant l'indétermination du terme « homme », et même l'article indéfini du titre, suggèrent aussi le brouillage des frontières, et la possible inversion des rôles, chacun étant appelé à être tour à tour victime et bourreau. La difficulté à identifier l'ennemi se concrétise dans la bagarre, et les cousins « cherchant presque à [s']arracher les oreilles » (p. 226) font écho à la rumeur du « gars qui coupait les oreilles des fells » (p. 191).

Le déchaînement de violence contre l'alter-ego permet d'exorciser une culpabilité vague, en retournant contre soi, son propre corps, la violence infligée à l'ennemi, comme l'expriment les figures de chiasme, de réduplication qui font des cousins des reflets l'un de l'autre : « ils ont l'impression *l'un et l'autre* que c'est *en pleurant* qu'ils *frappent* et qu'*en frappant l'autre* c'est *eux-mêmes* qu'ils blessent » (p. 223). Cette bagarre constitue le point de rupture de sentiments trop longtemps accumulés et réprimés : Rabut reproche à Bernard sa cruauté au moment de la mort de Reine, Bernard se venge d'une jalousie dont il a honte. Mais le besoin de frapper est encore plus « lointain » (p. 223), au sens où il dépasse les deux hommes et leur situation : Bernard extériorise aussi, en frappant, sa haine pour sa mère, afin d'en finir avec le ressassement et les rancœurs familiales ; il "tue" sa mère pour pouvoir faire sa propre vie et partir avec Mireille. Tout se passe, nous dit le texte, comme si Bernard « frappait sa mère. Qu'il puisse enfin frapper sa mère comme si c'était un homme et crier et hurler enfin sa haine ».

De plus, la bagarre permet de rejeter hors de soi la vision traumatisante du médecin, dans un processus que les métaphores associent explicitement à la purgation : « comme si c'était crever une bulle de pus et vomir l'image du corps du médecin ». Dans un premier temps, une fusion s'opère entre les différentes images ou les souvenirs de nature traumatique ; ainsi Rabut amalgame la mort du médecin et celle de Reine, en demandant à Bernard : « Et le médecin (...), tu t'es curé les ongles pour pas le regarder, tu l'as traité de salope aussi le médecin, quand il est mort ? » (p. 221). Cette agression verbale soulève deux tabous qui échappent, du coup, à la censure, éclatent au grand jour, et envahissent la conscience des deux hommes, jusqu'à les faire eux-mêmes ressembler aux cadavres qui les obsèdent : ils se font face, « les yeux très grands ouverts comme ceux des cadavres » (p. 220). La manifestation du tabou qui permet ensuite la "purgation", à travers la métaphore de l'écoulement : « le cœur se vide d'ils ne savent pas quoi ni l'un ni l'autre. / Mais il se vide » (p. 223). La bagarre est donc aussi une communion dans la souffrance : les deux hommes rejoignent le « cœur secret et douloureux », mais au lieu de s'y réfugier et de « gonfler, remplir » cette blessure, comme le disait la citation de Genet en épigraphe, ils la vident, en extraient le pus.

Il y a donc bien une catharsis au sens propre, d'autant que le conflit s'achève sous le signe de la réparation, grâce à une figure de médecin qui est en quelque sorte le double positif du médecin mort ; il fait pendant à cet autre personnage auquel est rattaché la première vision traumatique. En effet si le premier médecin était un souvenir atroce, associé à un langage devenu monstrueux, le second est au contraire une figure réconciliatrice, réparatrice, et même paternelle ; il soigne les cousins, restaure la parole, rétablit la paix et la notion de *famille* : « Et le médecin *parle en soignant*, il parle et fait la *morale* comme un bon *père de famille* » (p. 228).

b) la fixation du silence

Si le choc de l'événement coupe la voix sur le court terme, il peut aussi briser le rapport à la parole sur un plus long terme, voire de manière définitive : le narrateur décrit ces Algériens obstinément muets, « assis sans parler pendant des heures » (p. 164), pour avoir vu les exactions des soldats (torture à la « gégène », meurtre par lapidation, viol d'enfants), et de l'armée (bombardements au napalm), comme si ces images avaient épuisé les mots, exténué le langage d'un être trop profondément atteint dans sa dignité et dans son humanité. Seul le narrateur, qui justement devient extérieur et anonyme dans la partie algérienne, semble capable de prendre en charge cette parole à l'abandon.

Quant aux soldats, ils sont victimes de leur propre violence, ou plutôt de la violence de l'armée, de la guerre, des consignes militaires, qui finit par se retourner contre eux et les agresser presque autant que leurs victimes. Le symptôme de cette agression est le silence, un véritable leitmotiv dans le récit algérien : le silence des soldats quand le lieutenant menace de tuer un bébé et que, « terrifiés », ils « n'osent rien dire » (p. 142) ; le silence accablé sur la route qui les mène au prochain village à détruire (« On ne dit pas un mot » p. 143) ; le silence le soir au foyer, quand ils « boivent leur bière sans parler », avec ce commentaire du narrateur, « – des hommes *qui ne parlent pas* » (p. 145), qui pourrait être un sous-titre au roman. Ce silence est aussi le signe de la solitude, face à une expérience vécue collectivement sur le mode de l'incommunicable, donnant lieu à un ressassement à la fois individuel et collectif : « C'est la nuit qu'on y pense le plus, et on ne le dit à personne » (p. 178).

La guerre est donc aussi *l'apprentissage du silence* : ceux qui rentrent en France, même pour une permission de huit jours, doivent « savoir *se taire, ne pas raconter* non plus l'épisode du médecin, les villages. Peut-être seulement l'ennui et la routine. Mais plutôt : *se taire et ne pas savoir* » (p ; 199). La guerre est la matrice d'un certain nombre de tabous, de non-dits qui hanteront ensuite les personnages, comme la question du statut problématique des harkis, ou de la guerre injuste. À cet égard la peinture passée sur les graffiti en faveur de l'indépendance, sur les murs d'Oran, qui visait à les faire disparaître, mais qui paradoxalement les souligne en suivant le contour des lettres, est comme le symbole du retour en force de ce qu'on cherche à réprimer : « On fait comme si on ne les avait pas vus, mais il en reste quelque chose dans les bruits de la ville et dans le silence entre les deux hommes » (p. 169).

Le dysfonctionnement du langage pendant le temps de la guerre s'aggrave, ou plutôt se *fixe* après la guerre, et devient un état *constant* chez les anciens appelés, dans la mesure où ils ne trouvent pas en rentrant chez eux un auditoire désireux de les entendre, prêt à écouter leurs histoires. Ils restent donc muets sur cette expérience difficile, qui a creusé entre leurs proches et eux un gouffre insurmontable. Ce gouffre est figuré, entre Février et Éliane, par une rupture à la fois sentimentale, géographique, expérientielle et même typographique lorsque Février s'imagine confrontant son ex-fiancée à ce qu'il a vu ou fait en Algérie : « dans ses yeux j'ai vu la terreur – tu sais ce que c'est, toi ? T'as déjà vu ça sur ton marché (...) ? » (p. 250). Février évoque un souvenir en particulier, la torture d'un jeune garçon, finalement noyé bien qu'il ait tout avoué ; le passage au présent montre combien ce souvenir reste vivant en lui : « et même, une fois, je crois il *doit* avoir dix-sept ans (...), je me souviens de ses cris et de comment il se débattait » (p. 250).

Mais la portée taboue de cette parole est intériorisée par Février : devant un tel discours, Éliane « se serait dressée et scandalisée », imagine-t-il, et elle aurait interprété son mal-être comme une vulgaire crise de jalousie. C'est sans doute pourquoi il n'a finalement « même pas essayé de raconter » (p. 231), « n'en a jamais parlé » (p. 232). Il s'était aussi heurté à une fin de non recevoir, lorsqu'il avait voulu partager des souvenirs de la guerre avec d'anciens appelés : « aucun n'avait voulu le laisser parler ». Leur stratégie de survie consistait en effet à oblitérer le passé pour se concentrer sur l'avenir : « le passé on n'en parle pas, il faut continuer, reprendre, il faut avancer, ne pas remuer » (p. 253). Le même mur de silence sépare Rabut et Bernard quand ils se revoient, quinze ans après la guerre, et que Rabut n'ose pas lui poser de questions à ce sujet.

La guerre apparaît à tous comme une parenthèse qui se referme, une parenthèse floue, qu'on ne cherche pas à préciser : on regrette que les appelés aient fait « *tout ça* pour rien », mais on est « contents que *tout* soit terminé » (p. 248). Cela a des effets potentiellement ravageurs sur des soldats revenus traumatisés, dont on méconnaît la souffrance ; le silence sur la guerre est telle que certains anciens combattants, comme Février, vont jusqu'à mettre en doute sa réalité, et parviennent à la refouler complètement, l'effacer de leur mémoire : « Et puis, enfin, on se dit que c'est comme si on n'était jamais partis. Comme si l'Algérie ça n'avait pas existé. » (p. 248-9).

Cette attitude présente une parenté avec certains témoignages de survivants des camps, après la seconde guerre mondiale ; Louis J. Micheels raconte ainsi, dans *Une mémoire de l'holocauste* : « J'ai ressenti une *solitude* et un *déni* après ma libération. (...) Je voulais retourner à une vie "normale" et civilisée dès que possible et j'essayais de toutes mes forces de *refouler* tout souvenir de ce monde sinistre. (...) Au début, je réussis même assez bien à *éviter de mentionner* quoi que ce soit de relatif à cette période. *Mes amis et ma famille me confortèrent volontiers dans cette censure* et il y eut ce qu'on pourrait appeler une "*conspiration du silence*" »⁶². Catherine Wieder explique la « répugnance à parler » par la

62 Dr Louis J. Micheels, *Une mémoire de l'holocauste*, 1990, p. 248-9, cité par Catherine Wieder dans le chapitre « « Dr 117641, une mémoire de l'holocauste », in *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (op. cit.). C'est moi qui souligne.

conviction, chez ces survivants, « qu'il n'y a pas de parole à la mesure de ce qui leur est arrivé » ; les sentiments sont alors cachés « dans des replis si intimes de l'être que c'est à peine s'ils peuvent y atteindre eux-mêmes ».

Le refoulement, les non-dits agissent sur les personnages comme un cancer qui ronge insidieusement l'être pendant de longues années avant qu'un symptôme permette de l'identifier, un virus dont la période d'incubation diffère selon les personnes. Elle est relativement courte chez Février, qui ressent très vite le besoin de revenir sur son expérience en la confrontant au discours d'autres appelés, quelques années après la guerre ; elle est plus longue chez Bernard, mais les symptômes sont plus violents aussi, puisqu'il abandonne sa femme et ses enfants quinze ans après la guerre, et s'achemine vers la marginalisation sociale à partir du moment où il revient à La Migne. C'est ce "virus" qui le transforme en « Feu-de-Bois », un surnom qui symbolise son exclusion de l'espace social mais aussi verbal, linguistique. Enfin la période d'incubation est maximale pour Rabut, puisque son propre effondrement intérieur semble avoir lieu « aujourd'hui », dans le présent déictique de l'énonciation, le jour anniversaire de Solange où Feu-de-Bois a ouvert la boîte de Pandore.

2) Les revenants

a) Février

Plusieurs éléments suggèrent que le fait de raconter ce qu'ils ont vécu soulagerait les anciens combattants de la guerre d'Algérie, et leur permettrait d'exorciser les images traumatisantes. Février évoque ainsi le *fantasme de parole* qui l'a habité à son retour, ce besoin de parler, voire de déblatérer, déverser un discours logorrhéique et l'imposer à ses proches. Mais la mise au jour des pensées et des images qui le hantent est vécue par ces derniers comme *obscène* et déplacée ; la parole de vérité, potentiellement libératrice, est donc maintenue à l'état de virtualité, et n'est jamais transmise aux autres : « *si je leur disais ce qu'on a vu, ce qu'on a fait...* » (p. 248). Elle demeure un fantasme d'agression de ses proches : « combien de fois j'ai failli (...) débouler avec dans ma voix comme une *fusillade* pour dire que j'en avais vu, moi », « et mon envie de les obliger, mes parents, à entendre, écoutez, écoutez jusqu'au bout » (p. 252). Le passage au style direct montre la puissance de ce fantasme, qu'il réalisera finalement, mais avec un déplacement : son interlocuteur est Rabut (et à un autre niveau, le lecteur) au lieu de ses parents.

La soirée qu'il avait passée avec Rabut, sept ou huit ans après la guerre, est donc peut-être pour lui le moment d'une catharsis, comme le suggèrent plusieurs métaphores : « ce soir où il était venu chez Rabut *vider son sac* » (p. 253), « crever l'abcès », « dire tout ce qui à force de *croupir* en lui devenait *insupportable*, trop *présent* ». Ce récit est en outre une *réappropriation* des événements qu'ils avaient tout d'abord subis, comme le montre le glissement de l'article défini à l'adjectif possessif : « il a parlé ce soir-là, tellement parlé même, des années après **les** événements, **leurs** événements » (p. 230). Cet échange est pour

Février l'occasion de prendre en charge le récit, de l'assumer en première personne pour s'en libérer ; c'est pourquoi le retour au poste constitue un nouveau décrochage énonciatif : Février devient narrateur second, comme si cette expérience nécessitait un ancrage humain, personnel, intime.

La parole s'épanche donc ; pour autant rien ne garantit que ce récit libère Février de ses hantises ; il semble bien plutôt *contaminer* Rabut, aggraver sa culpabilité, puisque celui-ci est incapable de savoir si ses insomnies sont dues à son expérience *concrète* de l'Algérie, ou s'il ne dort plus « seulement parce que Février est venu des années après et qu'il [lui] a raconté comment ça s'est passé quand ils sont arrivés au poste » (p. 232). Ce récit a donc aussi eu un effet destructeur sur Rabut, on ne peut donc pas véritablement parler de catharsis, ou du moins c'est une catharsis ambiguë, ou une simple « promesse cathartique », telle que la thématise M. Rabaté à propos de *Cœur des Ténèbres* : le récit « tend vers la catharsis, [il] la désire et va vers elle » ; il vise, comme son « horizon », à « réconcilier les mots avec les mots, le langage avec sa capacité à nommer et à dire » (p. 215).

b) Feu-de-Bois

On pourrait interpréter l'état actuel de Feu-de-Bois comme le résultat de l'absence de toute catharsis : Feu-de-Bois est un « bloc de silence », il a toujours pris le parti de se contenir, garder en lui et pour lui ses émotions, mais c'est peut-être ce qui explique que le passé algérien ait fini par l'envahir et le figer dans un autre temps. La rémanence du traumatisme est visible dans la compulsion de répétition qui l'habite : le ressassement au sujet des morts, des Arabes, mais aussi la manière dont il reproduit aujourd'hui un comportement qui avait pu le choquer pendant la guerre, car on pourrait voir dans sa confrontation avec l'épouse Chefraoui une répétition de la scène entre Février et l'Algérienne, à laquelle il a sans doute assisté en silence, et qui a peut-être contribué à brouiller pour lui la frontière entre légalité et illégalité, bien et mal, etc. La transformation de Bernard en « Feu-de-Bois » est aussi une régression de l'homme civilisé vers une espèce d'homme des bois, voire un homme des cavernes ; du moins un homme qui a perdu son nom, son travail, sa famille, ainsi qu'un certain usage (social ?) de la parole, ce qui l'empêche d'établir des liens normaux avec autrui. Feu-de-Bois est celui qui a su « ne pas accepter des choses », comme le dit Rabut, mais ce refus l'a aussi écarté de la société.

Feu-de-Bois est l'homme qui ne sait plus parler, du moins pour communiquer, et qui « braille », « hurle », comme un animal – rappelons que "brailler" vient de "braire" – pour appeler sa sœur, ou comme un homme des cavernes, car autour de lui ne résonne que le silence des « maisons creuses comme des *grottes* » (p. 14). Feu-de-Bois est donc l'homme d'un temps immémorial, l'homme pré-historique au sens propre, qui a refusé de s'inscrire dans l'Histoire, et de porter avec lui la mémoire de la guerre ; c'est peut-être cette impossibilité de réconcilier en lui histoire personnelle et Histoire collective qui a causé la fracture de son identité.

Le "don total" que constitue la boîte bleu-nuit aurait pu contenir l'espoir d'une catharsis pour Bernard, car c'est une manière de se libérer de son passé en annulant l'argent qui l'avait tant obsédé et tant fait haïr sa mère, et en "relevant" cet argent, dans un mouvement dialectique, pour le convertir en un bijou qui revient à la sœur. Le bijou aurait pu symboliser une réparation, une manière de racheter son égoïsme passé (envers Reine, sa mère, Mireille, ses enfants...), un désir de réconciliation ; ce geste qui peut apparaître par ailleurs comme fou, désespéré, pose peut-être à sa façon la question que posera Rabut, de « savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard ». Mais la catharsis est compromise par le refus de Solange, l'aggravation du conflit familial, et la conversion du don pur en son contraire, la violence gratuite, à l'égard des Chefraoui.

c) Rabut ou le deuil de l'alter-ego

Feu-de-Bois reste donc le double *négatif* de Rabut, l'élément perturbateur de la famille, et réciproquement la présence de Rabut permet de rétablir un équilibre : lorsque Solange chasse Feu-de-Bois, c'est son cousin qu'elle appelle à l'aide : « Bernard, tu t'en vas, Rabut, aide-moi » (p. 44). Le détour par la Nuit et le retour du refoulé va permettre à Rabut de prendre conscience qu'il est dans un rapport de double avec Feu-de-Bois : il est le porte-parole de l'expérience de la guerre d'Algérie, telle qu'elle a été vécue par Bernard, qui ne s'en est jamais vraiment remis. Ces deux personnages sont complémentaires : Rabut (du moins au début du roman) incarne la parole sans mémoire, la parole amnésique, et Bernard la mémoire vivante mais muette, sans voix. L'enquête de Rabut puis la remontée des souvenirs lui rendent finalement la mémoire, et lui apportent une complétude dont Feu-de-Bois ne bénéficie pas à la fin du roman (Rabut l'imagine prêt à recevoir les gendarmes avec son fusil, après avoir passé la nuit à boire).

Cependant, au moment même où Rabut pourrait assumer en son nom un récit sur l'Algérie, il n'en ressent plus le besoin, et semble au contraire chercher à s'en détacher, de même qu'il se détache de son alter-ego en ne se rendant pas au rendez-vous fixé par le maire. La question finale, savoir « si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard », a quelque chose du deuil ; elle suggère que malgré les apparences, Rabut menait une vie de "mort-vivant", comme Feu-de-Bois, depuis la guerre ; il s'agit donc de reconnaître cet homme qui est mort en soi pour en faire le deuil et s'en libérer. Ce processus suppose une sorte de résurrection du mort, du fantôme – c'est ce qui se passe durant la « Nuit », dans le retour du refoulé – pour que sa disparition, pleinement revécue par le sujet, puisse prendre tout son sens pour lui.

En reconnaissant que l'Algérie représente dans sa vie une déchirure, une perte irrémédiable ; en affrontant le regard accusateur de Fatiha qui semble porter le deuil « de sa mort, de tout, de la guerre » (p. 258), Rabut pourra peut-être aussi s'en libérer, mettre un terme à la hantise de ce passé – c'est du moins l'espoir que porte la dernière phrase. Il est envahi par « un grand vide, la sensation d'un grand vide, un grand creux » (p. 263) ; la question est de savoir si malgré ce vide intérieur, le récit peut encore progresser, si la vie peut

recommencer, reprendre un sens et une direction, en échappant au temps cyclique (des cauchemars répétitifs par exemple). Pour reprendre les mots de Pontalis, maintenant que « la perte est dans la vue », que Rabut a pris conscience de ce vide en lui, le passé va pouvoir cesser « d'être un deuil sans fin ».

d) Le porte-parole

Même s'il ne réalise pas sa propre catharsis, Rabut est le personnage de la parole par excellence, le « bachelier », celui qui cherche à résoudre les conflits par les mots et la mise en récit, quand Feu-de-Bois se soustrait au dialogue ou le remplace par la violence. En tant que narrateur, et à l'image de l'écrivain, Rabut est celui qui *rend* la parole à ceux que l'événement a laissé "sans voix", en rendant par exemple à la femme de Chefraoui la protestation, le cri qu'elle n'a pas pu pousser, et en se faisant le reflet ou le miroir de tous les autres personnages. Il se caractérise aussi par son activité de "tisseur" ; il est celui qui remaille les identités brisées, qui tient tous les fils du texte ; l'intermédiaire par excellence (au sein de sa famille, mais aussi entre Français et Algériens, entre victime et coupable, entre la société et la marge, entre le passé et le présent). Il a donc aussi un rôle central de *témoin* : celui qui prend des photos pendant la guerre, qui reconstitue les faits dans l'enquête judiciaire, et qui *transmet*. Il prend d'ailleurs conscience, à la fin du roman, de ce devoir de transmission, de son rôle de conteur : « Je me suis dit que bientôt les dates et les villes ne diraient plus rien à personne, que personne ne saurait plus les histoires autour des images ni même ce que signifiaient les noms, les lieux, au dos » (p. 257).

Tout au long du livre, Rabut porte la parole impossible de ceux qui ne savent plus manier les mots, ceux dont la parole a été coupée par l'événement violent ; il est son lieu, l'espace où elle peut advenir ; il est le forum où s'échangent les voix de tous les personnages dans lesquels il se projette à tour de rôle, et où sa *propre* voix peut devenir *autre*, se faire entendre comme voix *étrangère*, voix du passé, des souvenirs refoulés, voix « qui ne sait pas se taire et murmure des souvenirs comme dans un champ de mines ou de ruines » (p. 254). Il reprend en cela la fonction du chœur antique, dont les chants « peuvent lier entre eux le passé et le présent, de manière à couvrir l'ensemble d'une histoire, avec tout son sens »⁶³. Dans la perspective du roman moderne, telle que l'analyse M. Rabaté⁶⁴, Rabut incarne aussi la « déconstitution du for intérieur, qui devient un espace traversé et mouvant, peut-être un espace textuel », où projeter « quelque chose à soi-même énigmatique ».

C'est surtout en tant que narrateur homodiégétique, quasi invisible, dans la première partie, qu'il semble être une construction purement romanesque : l'écran blanc où viendraient prendre vie et s'animer les images spectrales des autres personnages ; la coquille vide où viennent s'incarner une expérience, une souffrance, une émotion ; la voix qui raconte l'événement, mais à la manière d'une *voix-off* au cinéma, sans *en être* vraiment. En effet, dans

63 Jacqueline de Romilly, op. cit. p. 28.

64 D'après la contribution de D. Rabaté au séminaire sur le monologue (voir plus haut).

la première partie, sa facilité à s'appropriier le lexique d'un personnage et à se projeter en lui, de manière fantasmagique, font de lui un narrateur caméléon, qui tend par contrecoup à s'effacer, perdre sa substance et sa subjectivité propre. Il est difficile de savoir ce qu'il pense réellement ; il devine, voit et entend tout – parfois de manière peu vraisemblable – sans jamais faire de geste décisif. En fait, Rabut semble autant *produire* le récit *qu'être produit* par lui, rendu nécessaire par lui ; il est le *prétexte* du récit, au sens étymologique, c'est-à-dire son support, celui qui encadre le texte, le soutient, le met en voix, en paroles, mais il tend aussi à être *déborderé* par les voix, qui le hantent jusqu'à le dépersonnaliser dans l'hallucination.

Mais en enquêtant sur le passé de Feu-de-Bois, c'est sa propre identité qu'il a mise au jour ; une identité qui était menacée dans la première partie par ses projections constantes, qui l'assimilaient à un narrateur schizophrène, diffractant sa conscience en autant de personnalités que son histoire en faisait intervenir. Pour utiliser une métaphore photographique, on pourrait dire que Rabut n'était que le *négatif* d'un personnage, l'envers de Feu-de-Bois, mais un envers trop lisse, trop plat, un personnage protéiforme sans aucune forme propre, et restant toujours dans la juste mesure, quand Feu-de-Bois était toujours dans le manque ou l'excès. Or en se réveillant, il prend peut-être conscience que ce personnage n'était pas vraiment lui, mais seulement un *rôle* qu'il s'était imposé, un *masque*. L'exploration archéologique de la Nuit lui donnent ainsi une densité *existentielle* ; cette sorte d'étrangement à soi que constitue la Nuit le réinstitue en tant que personne, lui rendre sa substance, sa consistance, son autonomie.

Contrairement à la veille, Rabut peut désormais dire « je », et parler au présent ; il y a donc une évolution par rapport à la première partie : il n'est plus seulement un narrateur homodiégétique, mais un narrateur *autodiégétique*, qui parle en son nom, et à propos de lui. Il y a donc une forme de *réappropriation* de la narration : l'enquête était le récit d'une histoire à laquelle il participait à peine, à l'arrière-plan, et son statut de narrateur n'était finalement qu'un *prétexte* à un récit toujours centré sur autrui (Feu-de-Bois, Chefraoui). Au contraire, avec ce réveil, il devient une véritable subjectivité, un individu, qui se *remplit* de souvenirs, de sensations, et qui prend une véritable *décision* en choisissant de ne pas se rendre au rendez-vous des gendarmes. L'affirmation de Rabut passe par la plongée délibérée dans des souvenirs conscients et maîtrisés ; c'est lui qui choisit d'ouvrir la boîte, de lever la censure ; c'est peut-être aussi le début d'une appropriation du récit algérien, qui pourra devenir l'objet d'une introspection. La traversée de la nuit pourrait évoquer l'« odyssée personnelle » dont parle Paul-Laurent Assoun⁶⁵ : si, comme le dit Duras, « écrire, c'est ne rien dire du tout », c'est s'exposer à une « nuit », comme moment desubjectivant où le soi s'éclipse, l'écriture permet aussi « le retour à une certaine vérité dont le sujet reste exilé tant qu'il n'écrit pas ». Le récit algérien est à Rabut ce que l'écriture est à l'écrivain qui, selon Assoun, n'est « pas sûr de se retrouver, au bout de la séquence ou de la tranche d'écriture de "son" soi, dans le même état que celui qui a précédé l'écriture », mais pour qui « cette percée d'écriture "en" soi » ouvre néanmoins « la possibilité d'une écriture de son histoire ».

65 Paul-Laurent Assoun, « Le sujet inconscient de l'écriture. Freud et l'écriture de l'histoire », in *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (op. cit.) p. 147- 158.

3) Une fin en suspens

a) détournement du modèle tragique

La fin de *Des hommes* n'est pas un *dénouement* au sens propre, elle ne dénoue pas les questions, les problèmes, les tensions, et en cela la structure tragique que le roman adopte en apparence s'avère déceptive. En effet le paradigme tragique semble s'effilocheur peu à peu : il est d'abord très présent dans la première partie, où la sentence qui condamne Feu-de-Bois revêt un caractère inéluctable, accentué par la narration rétrospective. Les événements de l'après-midi apparaissent sous l'angle du destin ou de la fatalité, comme le suggère l'emploi du futur et du futur antérieur, qui donne à l'incipit un ton solennel. Le « on » anonyme, associé au futur, évoque la voix collective du chœur des tragédies antiques, accompagnant cet anti-héros, ce héros post-moderne et déchu qu'est Feu-de-Bois, tandis que les prolepses sont comme des échos lointains du prologue tragique, dans lequel le héros apparaît comme condamné par avance : « tout a été *définitivement scellé et terminé* à ce moment précis » nous annonce-t-on dès la page 18. En outre, l'action contemporaine se déroule en moins de vingt-quatre heures, et les quatre parties rappellent les "actes" dramatiques.

Mais dès la deuxième partie, le rapport au temps se fait plus lâche, car avec la révélation de l'agression des Chefraoui, le récit semble avoir rejoint et dépassé son point d'aboutissement, ce "point de fuite" qui l'orientait, qui gouvernait la narration de Rabut, et vers lequel convergeaient les prolepses et la montée du suspense. Rabut n'est désormais pas plus "avancé" que son lecteur, dans tous les sens du terme, puisque l'emploi d'un déictique lorsqu'il cherche à imaginer « ce qui arriverait dès *demain* matin » (p. 117), suggère qu'il n'est pas encore sorti de cette situation, qu'il ne peut l'envisager depuis un point de vue surplombant. Significativement, les projections se limitent dès lors à l'appréhension du rendez-vous fixé par le maire le lendemain matin ; le narrateur ne maîtrise plus le temps, il n'en est plus l'ordonnateur mais la victime. La deuxième partie s'ouvre ainsi *in medias res* sur une question « flottante » de Patou (« Et qu'est-ce que vous comptez faire ? » p. 71), qui est aussi celle du narrateur, voire du lecteur. Le temps se vide de *sens* (de signification comme de direction) et stagne, comme si le champ trop ouvert des perspectives rendait la progression de l'action impossible. Les personnages se contentent tout d'abord d'échanger des regards ou de répéter les mêmes paroles, dans une écholalie paralysante : « On n'a *pas le choix* », « Quoi, *pas le choix* ? », « Non, Patou, ils n'ont *pas le choix* », « Comment ça, *pas le choix* ? » ; « « il a fait *une connerie* – / Vous appelez ça *une connerie* ? / Oui, *une connerie*. / C'est plus qu'*une connerie*, (...) largement plus grave qu'*une connerie* ».

La plongée de Rabut dans ses souvenirs, puis l'ouverture d'un second récit, relatant le passé algérien, court-circuitent le modèle tragique par la profondeur temporelle qu'ils creusent au cœur de la Nuit, et en représentant une action qui s'étale sur des semaines, des mois, voire des années. Enfin, il n'y a pas de dénouement à proprement parler, car le roman s'achève sur une question sans réponse, et des symboles ambigus : la voiture renversée et

immobilisée dans la neige est-elle la figuration de la mort du personnage ? Mais le matin n'est-il pas aussi une promesse de renaissance, l'ouverture vers l'avenir, la sortie du ressassement ? Et cette fin en suspens n'est-elle pas la preuve que le personnage parvient à échapper à la fatalité d'un destin, à la fatalité de ce rendez-vous qui doit mettre Feu-de-Bois devant sa responsabilité, et même à la fatalité structurelle de la tragédie, qui veut que la fin soit un *dénouement*, une réponse, une solution, serait-ce par la mort du héros ? C'est justement l'habileté du roman de Mauvignier que de ne pas s'achever, comme certains romans sur la guerre d'Algérie, par le suicide du protagoniste, car cette mort prétend donner la "vérité" du personnage, révéler, comme le dit Walter Benjamin, « le "sens" de sa vie », ce qui contribue peut-être aussi à refermer le texte, limiter ses potentialités de signification.

Des hommes présente donc une structure hautement paradoxale, puisque l'incipit, qui *refermait* l'histoire en scellant le destin du personnage, s'oppose à une conclusion qui rouvre le champ des possibles. Cette fin est le début d'un processus de deuil possible pour Rabut, c'est-à-dire aussi le début d'une fin, l'amorce d'un mouvement de clôture qui devra permettre une future renaissance. L'avenir du personnage est véritablement en question ; cette question sans réponse semble indiquer le point de fuite où pourraient se rencontrer personnage, narrateur, auteur et lecteur, dans la même interrogation ; d'autant plus que cette dernière page n'est pas numérotée : elle est littéralement *volante*, prête à se détacher, elle appartient à tous.

b) La compréhension suspendue

Le roman tout entier est tiraillé entre d'une part la volonté éperdue du narrateur de *comprendre*, de ressaisir les faits, de retrouver un sens, et d'autre part l'incompréhension foncière à laquelle se heurtent sans cesse les personnages, quels que soient le temps et le lieu. Dans le présent, la famille de Feu-de-Bois ne comprend pas le don de la broche, personne ne comprend l'agression des Chefraoui, mais Rabut reproche aussi au maire de ne pouvoir comprendre Bernard pour ne pas avoir fait l'Algérie, et le maire et les gendarmes repartent sans que personne ne soit sûr de s'être compris, en « esquissant des gestes de la tête qui voulaient dire qu'ils comprenaient ou peut-être qu'ils ne comprenaient pas et ne savaient pas quoi penser » (p. 76).

Pendant la guerre d'Algérie, l'incompréhension repose parfois sur l'obstacle linguistique : l'adolescent qu'interrogent les soldats « fait un signe pour dire qu'il ne comprend pas », et réciproquement « il dit des mots que personne ne comprend » (p. 136) – seul le langage universel de la peur est compréhensible. Mais les soldats ne se comprennent pas même entre eux : Idir « ne comprend pas » (p. 175) que Châtel défende la cause des Algériens, et Châtel ne comprend pas que les harkis veuillent servir la France. Plus gravement encore, les soldats se heurtent à des gestes et des actes absolument incompréhensibles : le meurtre gratuit de Nivelles, la mutilation du médecin, la trahison d'Abdelmalik, que Février renonce à comprendre : « je comprendrai jamais comment c'est possible » (p. 245). Les relations intersubjectives entre tous ces hommes semblent constituées d'un tissu d'incompréhension, dont le narrateur ne vient pas à bout.

La fin en suspens, la question posée par Rabut, montrent bien que « la question du sens de la vie reste ainsi le centre du roman, mais le centre aveugle, comme le point tangentiel d'une révélation toujours repoussée », « une sorte de question sans réponse assignable, comme une énigme à la fois individuelle et collective »⁶⁶.

Épilogue

L'élément déclencheur de la vertigineuse plongée dans le passé algérien, dans les profondeurs d'une Nuit psychique et mythique, aura donc été la dérisoire petite boîte bleu-nuit offerte par Bernard à sa sœur, pour son anniversaire. Le cadeau provoque la crise familiale et révèle toutes les tensions latentes entre les individus ; les événements prennent au cours de la journée une ampleur que nul n'aurait soupçonné, et réveillent chez différents personnages les souvenirs d'un passé enfoui, protégé sous d'épaisses couches de silence. Or ce passé resurgit dans toute son intensité lorsque Rabut commence à se représenter Bernard partant pour l'Algérie, quarante ans plus tôt : certains épisodes extrêmement violents de son service militaire seront ainsi revécus à la faveur d'un tour de force énonciatif, qui modifie brutalement le temps, le lieu et l'identité du narrateur. Au cœur de la nuit, une nouvelle voix s'élève, qui tente de mettre en mots l'événement traumatique, et de rendre la parole aux hommes à qui elle a été enlevée, sur le moment-même et durant toutes les années qui ont suivi. Cette parole pose ainsi la question d'une possible réparation par les mots ; elle fait signe vers l'horizon cathartique du langage. Par sa structure, le livre reproduit même la structure du moi, de l'homme : la Nuit est bien le cœur obscur et fascinant du récit, qui garde une part irréductible de mystère, et qui protège dans cette sorte de crypte centrale le récit d'une expérience tue.

À de nombreux égards, *Des hommes* est un roman de la déchirure, de la brisure : brisure de la causalité, de l'identité, de la narration, et même de la voix. Rabut introduit une béance dans ce qui aurait pu être un simple rapport d'enquête, et fait s'y engouffrer à la fois l'histoire individuelle et l'Histoire « avec sa grande hache » comme dirait Perec, pour chercher en quel endroit, en quel lieu de l'intime et en quel temps l'identité a pu être fracturée. Le texte lui-même se déchire et laisse apparaître un sous-texte, le narrateur un sous-narrateur, qui viennent témoigner d'une expérience plus originaire, plus profonde, plus tragique.

Mais parallèlement, c'est aussi un roman du "retissage", du travail patient, minutieux et infatigable d'un narrateur qui creuse le langage et cherche ses mots pour tenter d'approcher l'indicible, et de le communiquer. Il poursuit ainsi le « débat fondamental du roman

66 D. Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Corti, 2010, p. 17.

moderne », « celui de la possibilité de continuer avec endurance à donner une forme à ce qui résiste du côté de l'informe et du chaos, à inventer de nouvelles configurations pour ce qu'aucun regard ni aucune langue ne saurait *arrêter* »⁶⁷ ; et en cela il s'oppose aux insuffisances des discours historique ou politique sur la guerre d'Algérie, qui cherchent à en arrêter le sens, ou à en oblitérer l'horreur.

Il s'agit bien de ramener dans la sphère de l'humain, du langage, ce qui tend par définition à lui échapper. Claude Burgelin⁶⁸ relie ainsi l'obstination à écrire « à partir de son expérience propre » (ou d'une expérience indirecte dans le cas de Mauvignier, car c'est son père qui a fait la guerre d'Algérie) à la volonté de « retisser dans les mots ce qui fut ailleurs déchiré », « rendre sensible la trouée, le hors-mots et hors-représentation, cela même que refuse l'idée de récit et que traque l'enquête historique ». On pourrait comparer ce que j'ai appelé le "décrochage énonciatif" de *Des hommes* aux « failles narratives » des récits de Perec, que Burgelin analyse comme la nécessité de « répéter dans l'écriture-même le traumatisme pour indéfiniment le mettre en scène et en mots », « le mimer ou le border par l'écriture faute de pouvoir jamais l'atteindre », ce qui est finalement une manière possible de « le déborder ou de le dépasser ». Le langage, la parole, et l'écriture en particulier sont des moyens de reconstruire, remailler l'existence, retrouver le fil.

L'acte de Laurent Mauvignier est celui d'une réappropriation, par la littérature, d'un traumatisme historique ; et si les refoulements individuels (et collectifs) subsistent, du moins l'écrivain peut donner voix au refoulement, attirer l'attention sur les dysfonctionnements du langage, les torsions que lui font subir le discours politique et les mécanismes psychiques ; s'il ne peut réparer les blessures individuelles, il peut du moins sauver la langue de sa paralysie. On pourrait ainsi voir une parenté, dans l'entreprise romanesque de Mauvignier, avec le but assigné par Freud à la psychanalyse : « rendre l'inconscient conscient, lever les refoulements, combler les lacunes induites par l'amnésie »⁶⁹. Le roman interpelle le lecteur, l'invite à s'interroger sur une question dont le sens est encore en suspens aujourd'hui, et bien qu'il décrive essentiellement des personnages enfermés dans leur solitude, le texte tend à reconstituer un espace *communautaire* autour de la guerre d'Algérie, où ces questions puissent être posées.

Le récit algérien, qui présente des épisodes en quelque sorte "attendus", classiques, des topoï de la littérature sur la guerre d'Algérie, propose peut-être ainsi un récit dans lequel chaque ancien combattant pourrait se retrouver. Il cherche finalement moins la transcription d'une expérience singulière et authentique, qu'une expérience partageable. Et les épisodes qui s'apparentent à des "lieux communs" (l'expérience du guet, la vision d'un cadavre mutilé, la torture, les massacre, la culpabilité...) élaborent ainsi le véritable *lieu commun* où puissent se rencontrer ceux qui ont fait la guerre et tous les autres, n'importe quel lecteur.

67 D. Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, p. 18.

68 in *Écriture de soi, écriture de l'histoire* (op. cit.) p. 98 à 106.

69 Freud, Conférences d'introduction à la psychanalyse (1916-17), p. 451-452

En outre, l'œuvre dépasse le contexte particulier par les problématiques plus vastes qu'elle touche, et qui concernent l'inscription de l'homme dans le monde moderne : la question de l'extrême violence, de la souffrance et de la solitude, l'isolement de l'individu ; le rapport au passé, à l'Histoire, et leur rôle dans le présent ou l'avenir du sujet ; les relations entre membres d'une communauté, d'une famille, et la multitude de secrets et de non-dits qui tissent les rapports entre les êtres les plus proches. Le contexte est également dépassé à travers le protagoniste, Rabut, qui s'apparente par ses constantes projections et son empathie envers les autres personnages à l'écrivain, mais aussi au lecteur de roman, en tant qu'il ne cesse de se projeter en autrui pour vivre leur vie fantasmée. On pourrait même dire que Rabut est l'homme par excellence, un nouvel Ulysse, et la Nuit qu'il traverse serait son Odyssée : l'exil géographique en Algérie est réactivé par l'exil psychique, intérieur, de la plongée dans le refoulement. Les deux niveaux temporels du roman évoquent à la fois les vingt-quatre heures passées aux côtés de l'Ulysse joycien (qu'on quitte également au petit matin) et les nombreuses années d'errance de l'Ulysse homérique.

Malgré les non-dits et les refoulements, malgré les questions laissées en suspens à la fin du roman, l'œuvre est là, qui s'affronte au silence, à l'indicible ; et il y a une voix, identifiable, la voix de Rabut. La fin du roman marque le retour à un régime d'énonciation et de communication plus "normal", même si la situation d'énonciation n'est pas encore totalement vraisemblable : la toute fin du roman rejoint-elle le moment d'énonciation, qui serait donc dans la voiture, au petit matin ? Mais en fin de compte, la situation d'énonciation de Rabut importe peut-être moins que l'espace-temps virtuel, hypothétique, projectif dont son énonciation dessine alors les contours, avec l'anaphore de « je voudrais » : « je voudrais voir s'il y a des fermes... », « je voudrais voir si l'Algérie existe... », « je voudrais voir si l'air est aussi bleu... », « je voudrais voir quelque chose qui n'existe pas et qu'on laisse vivre en soi, comme un rêve, un monde qui résonne et palpite... ». Sa parole dessine les contours d'une utopie, d'un espace qui n'existe peut-être pas ou *plus*, mais qui peut du moins être recomposé dans l'espace textuel. Cette fin est donc aussi un appel à écrire, une ouverture vers d'autres textes à venir, afin que chacun de ces « hommes » du titre écrive à son tour son histoire de la guerre d'Algérie.

Bibliographie

1) Laurent Mauvignier

On consultera avec profit le site suivant, entièrement consacré à Laurent Mauvignier : <http://www.laurent-mauvignier.net/index.html>. Il recense sa bibliographie, ses contributions, les dossiers et études qui lui ont été consacrés ainsi que les entretiens auxquels il a participé.

Œuvres

Aux éditions de Minuit :

- Loin d'eux*, 1999.
- Apprendre à finir*, 2000.
- Ceux d'à côté*, 2002.
- Seuls*, 2004.
- Le Lien*, 2005.
- Dans la foule*, 2006.
- Des hommes*, 2009.
- Ce que j'appelle oublié*, 2011.

Entretiens

- Laurent Mauvignier, Michel Murat, "Entretien : Laurent Mauvignier répond aux questions de Michel Murat", *Revue critique de fixxion française contemporaine*, n°3, décembre 2011, URL http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/francais/publications/no3/entretien_mauvignier_murat_fr.html.
- Le Matricule des anges*, n° 77, « Laurent Mauvignier, l'écriture à hauteur d'homme », octobre 2006.
- Revue littéraire *Décapage*, n° 43, printemps-été 2011, éditions de la Table ronde, Paris.
- « Guerre et fiction : représenter la violence personnelle. Une rencontre avec F. Bernard, P. Chauvel, G. Gatore et L. Mauvignier, animée par P. Schoentjes, le 26 mars 2009 à l'ENS », in *J'ai tué : Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes. Librairie Droz, Genève, 2010.

2) Bibliographie critique

- Dorrit Cohn, *La transparence intérieure : Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, traduit de l'anglais par Alain Bony, collection Poétique, éditions du Seuil, Paris, 1981.
- Gérard Genette, *Figures III*, collection Poétique, Seuil, 1972.
- Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, éditions Corti, Paris, 1999.
- Dominique Rabaté, *Le roman et le sens de la vie*, Corti, 2010.
- Dominique Rabaté, *Vers une littérature de l'épuisement*, Corti, 2004.
- Jacqueline de Romilly, *Le Temps dans la tragédie grecque*, Vrin, 1971.
- Dominique Viart et Bruno Vercier, *La littérature française au présent*, deuxième édition augmentée, éditions Bordas, Paris, 2008.
- Modernités 15 : Écritures du ressassement*, Textes réunis et présentés par Éric Benoit, Michel Braud, Jean-Pierre Moussaron, Isabelle Poulin, Dominique Rabaté, Presses

universitaires de Bordeaux, 2001.

-séminaire « Monologuer : situations, formes, pratiques », Paris-Diderot Paris VII, 24 janvier 2012.

3) Littérature et Histoire

-Catherine Milkovitch-Rioux, « Représentations littéraires de la guerre d'Algérie : le Même et l'Autre ».

(Article en ligne : <http://www.arabesqueseditions.com/revue/essais/article182310.html>)

-Bernard Sigg, *Le silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Éditions sociales, 1989.

-Benjamin Stora, *La Gangrène et l'oubli : La mémoire de la guerre d'Algérie*, éditions La Découverte, collection Poche, Paris, 1991.

-Patrick Rotman et Bertrand Tavernier, *La Guerre sans nom, Les Appelés d'Algérie, 1954-1962*, Poche, 2001.

-*Écriture de soi, écriture de l'histoire*, ouvrage collectif sous la direction de J-F Chiantaretto, collection Réflexions du temps présent, éditions In Press, 1998.

-*Conflits de mémoire*, sous la direction de Véronique Bonnet, avec la collaboration de Christophe Pradeau et Françoise Simonet, Éditions Karthala, Paris, 2004.

-*J'ai tué : Violence guerrière et fiction*, Études réunies par Déborah Lévy-Bertherat et Pierre Schoentjes. Librairie Droz, Genève, 2010.

-*Écrire et publier la guerre d'Algérie. De l'urgence aux résurgences*, ouvrage collectif sous la direction de Thomas Augeais, Mireille Hilsum et Chantal Michel, Les Cahiers de marge n°7, éditions Kimé, Paris, 2011.

-Séminaire de Carine Trévisan et Anny Dayan Rosenman, *Écrire l'Histoire : du témoignage à l'enquête*, Paris VII, premier semestre de l'année 2011-2012.

-Séminaire de Catherine Brun, « Écrire la guerre d'Algérie », Paris III, deuxième semestre de l'année 2011-2012.

4) Psychanalyse

-Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, PUF, 1925.

-Freud, *Au-delà du principe de plaisir*, Petite bibliothèque Payot, 1920.

-Albert Ciccone, Alain Ferrant, *Honte, Culpabilité et Traumatisme*, Collection Psychismes, Édition Dunod, 2008.

-*Le refoulement*, ouvrage collectif sous la direction de Jacques Bouhsira, Laurent Danon-Boileau, Claude Janin, éditions puf, collection des monographies et débats de psychanalyse, 2008.

-J. Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, éditions PUF, 1967, 5e édition « Quadrige » : 2007.

-Nicolas Abraham et Maria Torok, *L'écorce et le noyau*, collection Champs essais, éditions Flammarion, 1987, édition augmentée d'une préface, 2001

Table des matières

Prologue	p. 4
I/ De l'enquête à l'archéologie du sujet	
1) En quête de sens	p. 6
2) Un narrateur sym-pathique	p. 11
3) L'archéologie du sujet	p. 16
II/ Poétique du refoulement	
1) Une communauté régie par la répression	p. 23
2) Libération de la parole	p. 29
3) Comment parle le refoulement	p. 35
III/ Autour du traumatisme : les mots contre les morts	
1) Le piétinement de la parole	p. 47
2) Écriture de la crise	p. 52
3) Dire l'indicible	p. 55
IV/ La parole cathartique ?	
1) Quelle catharsis ?	p. 65
2) Les revenants	p. 69
3) Une fin en suspens	p. 74
Épilogue	p. 76