

MENSONGE PHOTOGRAPHIQUE ET VÉRITÉ ROMANESQUE

Des Hommes de Laurent Mauvignier

DÉBORAH LÉVY-BERTHERAT

ENS (Paris)

deborah.levy-bertherat@ens.fr

Résumé : Dans son roman *Des hommes* (2009), Laurent Mauvignier évoque la guerre d'Algérie (1954-1952) et les traumatismes durables qu'elle a infligés aux combattants. Mais, réfutant le genre du roman historique, il s'abstrait du contexte pour donner de la violence guerrière une vision à la fois dramatisée et universalisée. Le va-et-vient entre le présent des années 2000 et le passé de la guerre s'articule autour du motif de la photographie. La distorsion entre l'*ekphrasis* des images et l'évocation du moment où elles ont été prises permet de démystifier l'apparente insouciance des clichés. En plongeant dans le passé, le récit révèle ce que les photos ne montrent pas, un hors-champ invisible et indicible. Ce roman orchestre ainsi la double violence propre à la guerre d'Algérie : à la violence des combats et des exactions s'ajoute celle du silence imposé aux anciens combattants d'une guerre sans nom.

Mots-clés : Laurent Mauvignier - *Des hommes* - guerre d'Algérie – violence - photographie.

Abstract : In his novel *Des hommes* (2009), Laurent Mauvignier evokes the Algerian war (1954-1962), and the long-lasting trauma it has inflicted on its combatants. But refuting the genre of historical fiction, he chooses to distance himself from the context, in order to convey a dramatized and universal vision of the violence of war. Moving back and forth from the present of the 2000's to the past of war, he uses the motif of photography as an axis. The discordance between the *ekphrasis* of images, and the recollection of the moment in which they were taken, demystifies the apparent carelessness of the snapshots. By delving into the past, the story reveals what the photos do not show, and conjures an invisible and unspeakable space beyond the frame of the image. The novel thus orchestrates dual violence, specific to the Algerian war : to the violence of fighting and atrocities, is added the violence of silencing the veterans of this nameless war.

Keywords : Laurent Mauvignier - *Des hommes* - Algerian war – violence - photograph.

En cette année de cinquantième anniversaire des accords d'Evian, les publications et expositions sur la guerre d'Algérie (1954-1962) sont très nombreuses. Mais déjà depuis une dizaine d'années au moins, la vision des « événements » algériens a connu une nouvelle actualité, notamment grâce à plusieurs travaux documentaires importants. Trois ouvrages, en particulier, ont marqué les esprits. Dans *Le Silence et la honte* (1989), le psychiatre Bernard Sigg s'est attaché aux séquelles traumatiques sur les anciens combattants qu'il a eu pour patients. Le journaliste Patrick Rotman a réalisé, avec *L'Ennemi intime*, une série d'interviews d'anciens combattants de l'armée française en Algérie, diffusée sur France 3 en mars 2002. Dans *La Gangrène et l'oubli* (2005¹), Benjamin Stora, historien spécialiste de cette guerre, a éclairé les mécanismes d'occultation de la mémoire, en France comme en Algérie. Ces trois types d'approche documentaire (le psychiatre, le journaliste, l'historien) ont en commun de dénoncer l'impossibilité de raconter cette « guerre sans nom ».

À la suite de ces travaux, on a vu paraître une série de fictions sur la guerre d'Algérie. Rotman lui-même réalise, avec Florent-Emilio Siri, un film qui est une version fictionnalisée de *L'Ennemi intime*, sorti en 2007 sous le même titre. Parmi les romans qui se réfèrent directement à ces nouveaux documentaires, on peut citer *Passé sous silence* d'Alice Ferney (sur Bastien-Thiry et l'OAS) et *Où j'ai laissé mon âme* de Jérôme Ferrari (deux officiers face à la torture), tous deux publiés chez Actes Sud en 2010. Leurs auteurs déclarent avoir puisé dans ce nouveau fonds documentaire, notamment les très marquantes interviews de Rotman, où d'anciens combattants racontent pour la première fois des souvenirs inavouables (tortures, atrocités).

Des hommes : de l'histoire à l'universel

Dans la production fictionnelle des années 2000 sur la guerre d'Algérie, *Des hommes* de Laurent Mauvignier, paru en 2009, occupe une place à part. Il n'est pas indifférent que le roman, comme les œuvres précédentes de Mauvignier, ait été publié aux éditions de Minuit, éditeur d'une importante série de témoignages dénonçant la torture pendant la

¹ Parution en poche en 2005, 1^{ère} éd. 1991.

Guerre d'Algérie' notamment l'ouvrage d'Henri Alleg, *La Question*, 1958. *Des hommes* est le sixième roman de Laurent Mauvignier (né en 1967), et le premier à prendre la guerre pour sujet — le précédent, *Dans la foule*, 2006, s'en approchait, en évoquant les violences du drame du Heysel. L'auteur y pose un double parti-pris : d'une part, il n'écrit pas un roman historique, évitant les données temporelles et spatiales ou l'allusion à des figures réelles. D'autre part, il n'évoque la torture pratiquée par l'armée française qu'incidemment.

Selon Mauvignier, son livre doit pouvoir être lu par quelqu'un qui ne saurait rien de la guerre d'Algérie. S'affranchissant du modèle documentaire, il déclare :

Je ne cherche pas à travailler, à écrire *sur* la guerre d'Algérie, comme Benjamin Stora l'a fait, ou comme Rotman, ce n'est pas un travail de ce registre-là, c'est quelque chose qui est d'une certaine manière plus personnel et dont j'aimerais que ça puisse être lu de manière décontextualisée... (Mauvignier, 2009b).

Le sujet du roman, ce sont les émotions des personnages dans le contexte de la guerre, et la permanence du traumatisme dans la société des années 2000. Lui-même est fils d'ancien combattant, mais son père n'a jamais évoqué ses souvenirs devant lui, et s'est suicidé quand il avait seize ans. Mauvignier choisit de rendre compte de l'expérience de l'extrême violence d'une manière décentrée, puisque son narrateur et son héros, appelés en Algérie, n'en sont ni les auteurs ni les victimes directes. Mais sa vision est aussi intériorisée, l'écriture creusant jusqu'au plus intime de leurs émotions. L'expérience prêtée à ses personnages atteint ainsi une dimension universelle.

Place de la photo dans le roman

Le roman est construit selon une structure dramatique en quatre longs chapitres, déployant une unique journée de l'hiver 2002. Les deux premiers (« Après-midi », « Soir »), et le dernier (« Matin »), sont situés dans le présent. Le troisième (« Nuit »), deux fois plus long, plonge plus de quarante ans en arrière, dans le passé de la guerre d'Algérie.

1. Le premier chapitre, « APRÈS-MIDI » (60 p.), évoque une fête d'anniversaire dans un village du Nord de la France. Le héros, Bernard, quasi marginal, insulte l'unique convive arabe, Chefraoui ; puis il se rend chez Chefraoui et agresse sa femme.

2. Dans le deuxième chapitre, « SOIR » (60 p.), le narrateur, Rabut, cousin de Bernard, cherche l'origine de la violence du héros dans son enfance et sa jeunesse. Mais le caractère raciste de l'acte de Bernard s'explique par un autre pan de leur vie : la guerre d'Algérie (« là-bas »).

3. « NUIT », le 3^{ème} chapitre (130 p.) plonge dans le passé de Bernard (et de Rabut) pendant la guerre d'Algérie. Il s'ouvre sur l'extrême violence d'un raid français sur un village. Suit une alternance d'épisodes paisibles (lectures de la Bible, lettres à la sœur, amitié avec la petite Fatiha, fille du directeur de la raffinerie, permissions à Oran, où il retrouve une jeune fille pied-noir...) et d'épisodes tendus ou violents (rixes, nuit de guet à l'avant-poste, camp de regroupement, enlèvement et assassinat du médecin, représailles). La violence culmine avec le dernier épisode : revenant de permission, Bernard et ses camarades découvrent le reste des hommes du poste massacrés, y compris Fatiha et sa famille. La fin du chapitre revient au présent, Rabut évoque le silence imposé aux anciens combattants.

4. « MATIN » (18 p.) est une sorte d'épilogue, où Rabut tente de renouer les fils entre passé et présent.

Le roman est construit en analepse, en « flash back » : la plongée centrale dans le passé vient éclairer le présent, et tenter de répondre aux questions initiales : pourquoi Bernard est-il devenu un marginal ? Pourquoi sa violence raciste ? Qu'est-ce qui le hante ? Dans cette dialectique, le motif de la photographie joue un rôle central pour remonter aux origines du traumatisme. C'est par la photo que se fait la première irruption de la guerre, c'est par elle qu'est interrogée la loi du silence imposé aux combattants, c'est par elle aussi que se fera jour une vérité possible sur la guerre, ou du moins sur les sentiments de ceux qui l'ont faite.

Même si l'auteur dit s'être inspiré de photos réelles (celles de son père), il ne les donne pas à voir littéralement au lecteur, et prend le parti de l'*ekphrasis* (description d'image) pure. Il dit avoir pensé à mettre des photos dans le livre, mais y avoir renoncé par respect pour sa famille : « c'était impossible pour moi de les faire 'jouer' dans une fiction, même si elles ont été des déclencheurs [...] » (mail de Laurent Mauvignier, octobre 2012). Seule exception : la photo ajoutée par l'éditeur sur la collection de poche « Minuit / Double » (2011), où l'on voit une table de soldats en plein air. Elle a été choisie par l'auteur et son éditrice, Irène Lindon (le père de Laurent Mauvignier est au fond, avec les lunettes).

En faisant le choix de décrire les photos au lieu de les montrer, l'auteur leur donne sans doute plus de poids émotionnel. Le recours à l'*ekphrasis substitutive*, qui remplace une photo, par opposition à l'*ekphrasis complétive*, qui l'accompagne (Montémont, 2008), rappelle la démarche de Barthes, qui, dans *La Chambre claire*, choisit de ne pas montrer une photo de sa mère enfant dans un jardin d'hiver : « Elle n'existe que pour moi. (...) en elle, pour vous, aucune blessure » (Barthes, 1980: 115). C'est aussi le choix que fait Hervé Guibert dans *L'Image fantôme* (1981).

Mais la photo, dans *Des hommes*, est plus qu'un motif. Elle sert de modèle à l'écriture romanesque, qui cherche, selon l'auteur, à « atteindre une sorte d'objectivité photographique » (Lévy-Bertherat & Schoentjes, 2010: 284). Or, l'« objectivité photographique » est notamment recherchée par un usage lancinant de l'*ekphrasis* de photos : revenant à plusieurs reprises sur l'évocation de la même image apparemment anodine, le texte en varie les modalités narratives. Il creuse les significations, jusqu'à faire jaillir de l'image une vérité cachée. L'*ekphrasis* ne se contente pas de représenter, elle interprète, elle démystifie le mensonge des photos. En d'autres termes, le roman se veut plus « objectif », plus « photographique » que les photos.

Les trois principales occurrences du motif constituent une sorte de triptyque, dont chaque panneau reprend et approfondit le précédent :

- . présent : Rabut est « choqué » par les photos encadrées vues chez Bernard
- . passé : comment les photos ont été prises « là-bas »
- . retour au présent : nouveau regard sur les photos, qui « disent des choses ».

Le scandale des photos encadrées

Le recours à la photo décrite comme « déclencheur », embrayeur mémoriel et dramatique, est classique². Dans *Des hommes*, le narrateur, Rabut, décrit les photos d'Algérie vues au mur chez son cousin Bernard, mais il ne s'arrête pas là. L'accrochage lui apparaît comme un scandale, et toute l'*ekphrasis* est subordonnée à son émoi :

(...) ça m'avait choqué aussi, choqué, oui, de voir parmi les quelques photos dans leurs cadres, sur les murs, plutôt que les photos de ses enfants, seulement celles de la petite fille avec qui il jouait en Algérie – mon Dieu, ça qui revient, de repenser à la petite fille avec son chignon et son prénom arabe que j'ai oublié, ses chaussons et sa pèlerine boutonnée jusqu'en haut du cou... (Mauvignier, 2009a: 99)

Ce qui choque d'abord, avant même que le souvenir ne « revienne », c'est que la fillette algérienne *occupe la place* qui devrait être celle des enfants de Bernard. La substitution peut se lire au moins comme une permanence du passé, une invasion de la conscience de Bernard par ces figures algériennes, ici, la petite fille, quelques lignes plus loin, Idir le harki : « (...) un petit cadre gris acier où Idir pose avec Bernard sur une place, avec tous les drapeaux bleu-blanc-rouge dans le ciel blanc de l'oranais (...) » (*idem*: 100). Usurpant la place de la famille réelle de Bernard, Idir et la fillette sont tous deux l'objet d'une sorte d'adoption symbolique. Marginalisé par sa famille, Bernard semble s'être trouvé là une famille de substitution.

Le *choc* devant les photos apparaît comme la traduction émotionnelle de l'altérité inhérente à l'*ekphrasis*. Selon Mitchell, l'*otherness* de l'*ekphrasis*, son hétérogénéité par rapport au tissu verbal, y creuse un « trou noir », celui de l'inapprochable, de l'irreprésentable : « The *ekphrasis* image acts [...] like a sort of unapproachable and unrepresentable « black hole » in the verbal structure, entirely absent from it, but shaping and affecting it in fundamental ways. » (Mitchell, 1994:158).

² Depuis la Première Guerre mondiale, la métaphore photographique a servi à rendre compte du traumatisme des combattants : Ernst Simmel, notamment, évoque le choc traumatique en termes de fulgurance, d'impression. Dans *La route des Flandres* (1960), Claude Simon (qui est aussi photographe) fait de la photo la métaphore de l'expérience visuelle (choc) de la guerre (Albers, 2007: 86s.).

Or, l'altérité sémiotique (visuel/verbal) se double ici d'une altérité ethnique (français/algérien). Il n'est pas indifférent que les deux seules figures individualisées sur ces photos soient des Arabes (la fillette, Idir). Il semble que ce parti-pris aille à rebours du regard colonial (tel qu'on le trouve même chez Camus) pour lequel le colonisé est souvent anonyme. Si l'enfant est, pour l'instant, anonyme, le fait que ses images soient agrandies contredit son statut subalterne dans une iconologie coloniale.

Une deuxième photo décrite montre la fillette sur une trottinette, Bernard a les mains posées sur ses épaules. L'attitude de Bernard, qu'on pourrait qualifier de paternelle, ne paraît pourtant pas *paternaliste*. Le portrait de l'enfant et son lien familial avec le soldat français sont posés comme une évidence.

Sur cette deuxième photo de l'enfant, on voit « [s]on ombre tout en bas de l'image, [s]a tête, [s]es mains et l'appareil photo qui forment une seule figure, comme une bête qui rampe. » (Mauvignier, 2009a: 99). L'ombre du photographe peut s'interpréter comme une sorte de signature, mais on peut voir la « bête qui rampe » comme une menace symbolique pesant sur l'enfant. Or l'effet déclencheur de la photo est creusé d'un poids dramatique que l'*ekphrasis* suggère : le vêtement sombre de l'enfant et le monument aux morts derrière Idir (dont on apprendra qu'il est le petit-fils d'un mutilé de 14-18) se lisent comme des signes funestes.

Enfin, l'*ekphrasis* ne se limite pas aux images : elle inclut leur mise en scène (cadres, accrochage au mur), qui *choque* parce qu'elle exhibe. On apprendra que Rabut, au contraire, a caché ses photos d'Algérie. L'exhibition chez Bernard traite les images comme des photos de vacances :

(...) il avait osé les encadrer, les mettre au mur et les montrer, là, et ne pas parler, ne rien dire, comme si c'étaient des photos de vacances, et ne rien m'en dire, à moi, moi qui l'avais pourtant vu si souvent là-bas [...], et laisser entre nous des photos sur le mur, des photos pour nous regarder nous taire, moi qui aurais pu demander, l'air de rien,

Tu fais encore des cauchemars ? » (*idem*: 100s.).

Les photos ouvrent la brèche d'un discours possible sur le traumatisme (« cauchemars »), mais qui ne vient pas (« nous taire »). Même entre anciens combattants, le souvenir est indicible.

Retour sur l'instant de la prise de vue

Dans l'analepse centrale du récit, les mêmes photos sont mentionnées une deuxième fois : il est question du moment où elles ont été prises. La description de la scène de pose permet de faire une place au contexte, au hors-champ (temporel et spatial) que la photo ne peut pas montrer.

À propos des photos de la fillette, le contexte reprend, du point de vue du photographe (Rabut) qui l'ignore, ce que le lecteur sait déjà : qu'elle s'appelle Fatiha, qu'elle a huit ans, qu'elle est la fille du directeur de la raffinerie de pétrole que gardent les soldats français. Les détails retenus résument une image emblématique de l'enfance, associée aux jeux, aux jouets, aux animaux : l'enfant joue aux olives, demande à voir la tortue, prend sa trottinette...

D'autre part, l'évocation de la scène de pose souligne l'authenticité de l'attachement entre la fillette algérienne et le soldat français. À ce point du roman, le lecteur sait déjà comment ils se sont patiemment apprivoisés l'un l'autre. Ici, leur sérieux, leur silence, le fait que ce soit l'enfant qui vienne au devant du soldat, suffisent à le rappeler. L'image, d'ordre privé, prend le contrepied des clichés où des soldats français posent à côté d'enfants algériens trop souriants, notamment sur des images de propagande cherchant à promouvoir la « pacification ».

Or, c'est justement un concours organisé par *Le Bled*, le principal organe de propagande à destination des appelés, qui a permis à Rabut de gagner un Kodak : « Depuis il mitraille les copains et le paysage quand ils vont au-dehors, et photographie des femmes voilées, des gens sur les marchés. Mais le plus souvent de dos, parce qu'ils n'aiment pas trop qu'on les prenne en photo. » (*Ibidem* : 169-170) Une discrète ironie inverse la vocation

propagandiste de l'appareil : l'image guerrière sert à évoquer les photos prises des camarades (« mitraille »), tandis que les réticences des musulmans vis-à-vis des photos sont respectées.

Les images prises par les appelés pour être envoyées à la famille « là-bas », c'est-à-dire en France, doivent donner du cadre algérien une image pacifique. L'autocensure des appelés participe au refoulement qui occulte la violence, et dont a parlé B. Stora dans *La Gangrène et l'oubli* (1991). Ici, elles sont mentalement confrontées par Bernard à un hors-champ indicible, ce qui ne peut pas être montré de l'Algérie, c'est-à-dire la guerre dans sa violence extrême :

Je suis sûr que personne n'a de photo de toi, là-bas.

Bernard ne répond pas, il pense aux corps dans le village qu'on a bombardé toute la nuit – des femmes et des enfants [...]. Il entend la voix du capitaine qui gueule dans le matin pour qu'on retrouve les armes et les fellas [les *fellagas*, nationalistes algériens]...

(*idem*: 195)

La photo comme « révélateur » d'une vérité indicible

Le chapitre central, « Nuit », consacré à la guerre, se clôt sur un long passage (douze pages) où l'on revient au présent des années 2000. Dans cette scène magistrale, Rabut, seul dans la nuit, en proie à l'insomnie, ressort de leur boîte les photos qu'il a prises en Algérie et s'y plonge douloureusement.

Le motif de la contemplation solitaire des photos permet à l'auteur de jouer sur les virtualités de l'*ekphrasis*. Le photographe, le descripteur et le spectateur étant une seule et même figure, on assiste à une sorte de court-circuit dans l'*ekphrasis*. Du coup, la valeur informative des photos (ce que Barthes nomme le *studium*) passe au second plan, tandis que leur valeur émotive (le *punctum*) est exacerbée. Sous le regard du photographe vieilli, les photos qui l'avaient d'abord « choqué » livrent enfin un sens. Les sentiments refoulés reviennent en force :

« (...) contrairement à ce que j'avais pensé en me disant à quoi bon les regarder (...)

Elles disent des choses. Quelles choses. Derrière les visages, d'abord. Oui, on les voit bien, les visages des jeunes gars de vingt ans. (...) Mais pourtant c'est autre chose, des sourires, des gamins qui jouent, (...) ils rigolent et font les mariolles on dirait la cour de récréation. (*idem*: 261s)

Sur la photo de l'enterrement du « Père Cent » (cent jours avant « la quille », la fin du service), les soldats tiennent un cercueil miniature : « Est-ce que c'était ça, la mort ? » (p. 262). Autrement dit, la mort, la guerre, ne sont-ils qu'un jeu d'enfants, comme dans « la cour de récréation » ? La mort, la peur, la violence, évacuées des photos, y apparaissent pourtant comme en négatif : « La peur au ventre. Mais elle est où, la peur au ventre ? Pas sur les photos. / Aucune d'elles ne parle de ça. » (*idem*: 262).

On voit ici se creuser le « trou noir » de l'*ekphrasis*, dont parle Mitchell. Après une première occurrence décrivant ce que les photos montrent, puis une deuxième révélant ce qu'elles ne montrent pas, cette troisième phase de l'*ekphrasis* dénonce une béance, le mensonge photographique. L'appareil photo, au lieu de porter témoignage, est décrit comme une sorte de masque ou d'écran protecteur : « (...) j'ai pensé qu'en Algérie j'avais porté l'appareil photo devant mes yeux seulement pour m'empêcher de voir (...) » (*idem*: 260). L'ultime question de Rabut sur les photos insistera encore sur leur fonction d'écran : « Je voudrais savoir pourquoi on fait des photos et pourquoi elles nous font croire que nous n'avons pas mal au ventre et que nous dormons bien. » (*idem*: 273)

Derrière le mensonge des photos, Rabut cherche la trace de la violence guerrière qu'elles occultent. Tandis qu'il parcourt les photos réelles, il en invente d'autres : des images virtuelles, impossibles, qui rendraient compte de la totalité de l'expérience algérienne, dans toute sa complexité. Ces images verbales dépassent l'étroitesse sensorielle de l'image purement visuelle. Le texte fait une place à tout ce qui n'a pas été photographié (images, mais aussi sons, odeurs...), mais s'est imprimé dans la mémoire : « Pourtant il y avait des odeurs de paille brûlée et dans mes oreilles des cris, dans mon nez l'odeur de poussière et, devant moi, des chemins, des regards apeurés mais c'était où, ça, quelles photos, aucune, trop occupées les photos à me dégager de tout (...) » (*idem*: 263).

Dans le huitième chapitre de *W ou le souvenir d'enfance*, on trouve déjà ce procédé de l'*ekphrasis* « creusée » de la photo : Perec décrit d'abord de mémoire les clichés de ses parents morts, puis les réexamine et propose une deuxième version. Mais contrairement à Perec, Mauvignier ne corrige pas les erreurs du souvenir : dans la grande scène finale, quand les photos de la petite Fatiha sont évoquées pour la troisième fois, le creusement de l'*ekphrasis* permet plutôt de comprendre la valeur symbolique des détails. Le « trou noir » prend ici la forme du vêtement sombre de l'enfant, jusque là décrit comme énigmatique, et dont un sens est cette fois-ci proposé :

Je me suis rappelé pourquoi pendant des années je n'avais pas pu regarder ce visage, sa dureté (...). Parce que d'un seul coup son regard c'était comme une accusation. Comme si elle nous rendait responsables de sa mort, de tout, de la guerre. Comme si le fait d'être vêtue dans ces couleurs sombres c'était déjà porter le deuil du massacre à venir, comme si c'était son propre deuil, sa propre mort qu'elle portait. (*idem*: 258)

L'impossible coïncidence entre enfance et bonheur — « Comme une promesse de souffrance alors qu'on voudrait voir dans l'enfance une promesse de, c'est idiot, ce mot, de bonheur. » (*idem*: 258) — rejoint l'image grinçante des soldats jouant aux « gamins ». La photo de Fatiha replace indéfiniment devant les yeux du spectateur la mort annoncée de l'enfant. On pense aux propos de Barthes dans *La Chambre claire* : « la photographie me dit la mort au futur » (Barthes, 1980: 148).

Le motif de la photo annonciatrice de mort, esquissé au début du roman, réunit dans ce *finale* les deux figures d'Algériens encadrées chez Bernard, Idir et Fatiha. Or tous deux sont morts trahis. L'attitude de Bernard sur les photos, posant les mains sur les épaules de l'enfant, le bras sur les épaules du harki, suggérait un geste protecteur. Mais n'était-ce pas un leurre ? ni lui ni les autres soldats français n'ont su protéger les Arabes qui se trouvaient dans leur camp. Idir le harki a été abandonné à son sort par ses camarades : « (...) on les a abandonnés et trahis et on savait ce qui allait arriver, leur arriver, par milliers, et Idir comme les autres, son visage qui s'efface dans la mort des autres (...) Idir est mort et moi je n'ai rien fait que de regarder ça... » (Mauvignier, 2009a: 282). La petite Fatiha a aussi

été victime d'une trahison : elle a été massacrée par les hommes du FLN, comme sa famille, alors que l'armée française était chargée de les protéger³.

Rétrospectivement, le choc ressenti par Rabut devant les photos encadrées chez Bernard s'explique par le rappel poignant d'une culpabilité. C'est le regard de l'enfant photographié sur le spectateur, ce regard en miroir, qui est insupportable. Bernard le marginal, rejeté par les siens, s'est choisi une drôle de famille adoptive : une fille et un frère arabes, morts. Il a choisi de vivre en éternel coupable, sous leur regard accusateur. Les visages de Fatiha et d'Idir sur les photos encadrées chez Bernard apparaissent rétrospectivement comme une sorte de mémorial intime, où ils représentent les « milliers » de victimes oubliées.

Violence et propagande : la photo du médecin

Une seule des photos représentées dans le roman fait exception au refoulement de la violence. Elle exhibe ce que les autres cachent, elle est une sorte de négatif des photos des soldats français, lisses et propres. En cette unique photo semble se concentrer toute la violence et toute la cruauté évacuées des autres.

Le médecin français a été enlevé par le FLN. Quelques jours après, les soldats retrouvent son corps supplicié. Mais un détail étrange attire l'œil des soldats : sur la poitrine du cadavre est épinglée une feuille. C'est une affiche destinée aux soldats français, avec une photo du médecin en train d'être torturé :

D'abord, ce qu'on voit, c'est une image. On comprend l'idée des fells. Ils vont la placarder partout, ils vont en faire un instrument de propagande. (...) Sur la photo on le voit vivant, le bras déjà déchiqueté à moitié, dégoulinant de sang, et lui, le médecin, sur la photo on le reconnaît bien malgré la douleur, l'œil retourné, la bouche ouverte,

³ Les circonstances de cette trahison accusent particulièrement les deux cousins : Rabut et Bernard, par une bagarre puérile, ont empêché les permissionnaires de regagner leur poste, et ont permis le massacre. Celui-ci résulte d'une autre trahison, celle d'Abdelmalik le harki, qui a fait entrer les hommes du FLN dans le poste.

debout, suspendu par des cordes au-dessous des aisselles. Et ces mots en grosses lettres au-dessous de la photographie, qui reviendront toujours :

Soldats français, vos familles pensent à vous, retournez chez vous. (pp. 182-184)

On est là dans un type de propagande inverse de celui du journal *Le Bled* : la photo ne sert pas à masquer la guerre, elle la brandit au contraire, elle devient l'arme de la terreur. Exhibant l'extrême violence sous les yeux des soldats, le FLN les menace. La redondance entre le corps supplicié du médecin mort et sa photo (où il est encore vivant) épinglée sur lui suggère une monstrueuse mise en abyme. La description très détaillée de la « dépouille » prend d'ailleurs une forme proche de l'*ekphrasis* photographique. Le visage à demi décomposé du cadavre ne semble plus constitué que de « trous noirs » inquiétants : « on voit la bouche béante et les yeux déjà très noirs enfoncés dans les orbites brunes, (...) la joue comme un trou pourrait ouvrir une seconde bouche » (*idem*: 181).

L'affiche va être « placard[ée] partout », donnant à la mort du médecin un écho démultiplié. Mais surtout, la confrontation entre la « dépouille » et l'image épinglée sur lui est saisissante : ce qui les sépare, l'instant de la mort, devient en quelque sorte visible. Devant le cadavre et la photo du médecin réunis, le « choc posthume » (Benjamin, 2000: 360) de la photo se trouve figé dans une sorte d'éternité. Leur rapprochement donne à revoir et à revivre cette mort sempiternellement.

Conclusion : « un corps invisible »

Dépassant le genre du roman historique, *Des hommes* inverse donc les rôles attendus du roman et de la photo. Loin d'apporter un gage d'authenticité à la fiction, la photo ne laisse voir du vécu qu'un pan faussement paisible, et il revient au roman de remettre en cause les silences et les oublis des images. Le hors-champ des prises de vues révèle ce qui était refoulé : la peur derrière l'insouciance, la haine derrière les sourires, la culpabilité derrière un visage d'enfant.

Laurent Mauvignier ne prétend pas pour autant livrer, dans le roman, une vérité. S'il s'attache au non-dit, c'est, affirme-t-il « pour le dire, pas pour le réparer » :

Plutôt pour tourner autour [du non-dit], pour le souligner, comme on souligne un corps invisible. Ça, c'est vraiment le propre du roman, c'est ce que l'histoire, la philo ou la sociologie ne peuvent pas faire. Le roman peut montrer les manques mais il ne s'agit jamais pour lui de donner des réponses. Le roman, c'est l'art de reformuler les questions (Mauvignier, 2009c).

C'est à cela, justement, que sert la photo dans *Des hommes* : souligner ce « corps invisible », en dessiner le contour comme en creux ou en négatif. La photographie orchestre la double violence de la guerre d'Algérie : celle des combats et des exactions, et celle du silence imposé aux anciens combattants des deux camps, qui gangrène encore les relations entre Français et Algériens, comme l'a montré Stora.

En choisissant de se limiter au point de vue de jeunes appelés français, Mauvignier courtait le risque de ne donner de la violence de la guerre d'Algérie qu'une vision partielle : les exactions des fellagas. Or il surmonte cet écueil en prêtant à ses personnages, et notamment à Rabut, une conscience de leur rôle d'occupants, qui les amène parfois à se comparer aux Allemands durant la deuxième Guerre mondiale en France (destruction systématique de villages, camps de regroupement, exécutions, torture...).

La question initiale de la violence raciste de Bernard n'est pas résolue. Son acte n'est ni excusé, ni même expliqué par le roman. Mais le récit en dessine en creux une origine possible : le tabou des émotions enfouies (la peur, la douleur, la honte) empêche de surmonter le traumatisme et engendre une perpétuelle réactivation des « guerres sans fin ». Ainsi s'explique peut-être la violence d'une partie de la société française d'aujourd'hui.

Bibliographie :

Œuvres de Laurent Mauvignier :

MAUVIGNIER, Laurent (2006). *Dans la foule*, roman. Paris: Minuit.

MAUVIGNIER, Laurent (2009a). *Des hommes*, roman. Paris: Minuit.

MAUVIGNIER, Laurent (2009b), Interview filmée, librairie Mollat, Bordeaux.

MAUVIGNIER, Laurent (2009c). Entretien avec Nelly Kapriélian, *Les Inrockuptibles*, 8 septembre 2009.

Autres ouvrages cités :

ALBERS, Irene (2007). *Claude Simon, moments photographiques*, Lille: P. U. Septentrion.

BARTHES, Roland (1980). *La Chambre claire*, Paris: Cahiers du Cinéma-Gallimard-Seuil.

BENJAMIN, W. (2000). « Sur quelques motifs Baudelairiens », *Œuvres*, Paris: Gallimard, <Folio>, vol. III.

DINE, Philip (2010). « Raconter des histoires de 'là-bas' : la narration de la violence directe dans la guerre d'Algérie », LÉVY-BERTHERAT, Déborah & SCHOENTJES, Pierre (éd.) (2010). « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève: Droz.

GUIBERT, Hervé (1981). *L'Image fantôme*, Paris: Minuit.

LÉVY-BERTHERAT, Déborah & SCHOENTJES, Pierre (éd.) (2010). « *J'ai tué* ». *Violence guerrière et fiction*, Genève: Droz.

MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory, Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: University of Chicago Press.

MONTÉMONT, Véronique (2008). « Dites voir (sur l'*ekphrasis*) », MONTIER, Jean-Pierre, LOUVEL, Liliane, MEAUX, Danièle & ORTEL, Philippe (éd.), *Littérature et photographie*, Rennes: PUR, coll. « Interférences ».

PEREC, Georges (1975). *W ou le souvenir d'enfance*, Paris: Denoël.

ROTMAN, Patrick (2002). *L'Ennemi intime*, interviews. France 3, mars.

SIGG, Bernard (1989). *Le Silence et la honte. Névroses de la guerre d'Algérie*, Paris: Messidor/Éditions sociales.

STORA, Benjamin (2005). *La Gangrène et l'oubli*, Paris: La Découverte [1^{ère} éd. 1991].