

**« Refigurer le temps humain par le récit » : un espace d'invention
auctoriale
(à propos *Des Hommes* de Laurent Mauvignier)**

Je travaille avec un paquet de voix dans la gorge.
Pierre Guyotat
Il faut longtemps pour que ressurgisse à la lumière
ce qui a été effacé.
Patrick Modiano

En 1958, les Editions de Minuit publiaient le récit autobiographique d'une victime de la torture pratiquée par l'armée française en Algérie : *La Question*, d'Henri Alleg. Un demi-siècle plus tard, c'est dans la même maison d'édition que paraît *Des hommes*, de Laurent Mauvignier. Une oeuvre de fiction, cette fois-ci, mais qui revient sur ce « placard sale que la France a du mal à ouvrir et à examiner »¹. Entretemps, douze ans après Henri Alleg et 40 ans avant Laurent Mauvignier, Pierre Guyotat avait déchaîné la polémique et subi la censure pour un livre inclassable, *Eden, Eden, Eden* (Gallimard, 1970), explorant sur le mode de l'épopée lyrique la même guerre d'Algérie dont il avait été un acteur malgré lui.

Pourquoi des témoignages frappés de censure, d'un côté, et un ouvrage de fiction unanimement salué par la critique, de l'autre ? Faut-il y voir une simple affaire d'époque et de génération ? Suffit-il d'y vérifier le constat établi par Jorge Semprun dans *L'écriture ou la vie* d'une littérature et d'une réception littéraire toujours en retard sur l'Histoire, qui semblent ne pas en avoir toujours enregistré les failles et les cassures, comme si (je cite) « le rythme des maturations et des ruptures n'[était] pas le même dans l'histoire politique et dans celle des arts et des lettres »² ? Ou bien la fiction contemporaine invente-t-elle aujourd'hui des dispositifs narratifs capables de revisiter les problématiques mémorielles et historiques et d'en renouveler le sens ?

C'est cette dernière hypothèse que l'on se propose d'explorer ici, avec l'ambition d'apporter sa contribution à la réflexion sur ce qui trame le récit historique et se trame en lui, en l'orientant moins sur les questions déjà très rebattues du réalisme narratif ou de la valeur testimoniale du récit, que sur la façon beaucoup moins étudiée dont s'articulent figure auctoriale et « miroir historial »³ dans la fiction française très contemporaine. Car pas de *matière* historique à interroger, voire à élucider, sans *manière* historique à défendre sur la

¹ Francine de Martinoir, *La Littérature occupée, Les années de guerre 1939-1945*, Paris, Hatier, 1995, p.13.

² Jorge Semprun, *L'écriture ou la vie*, Paris, Gallimard, 1994, p.86.

³ L'expression est empruntée à Georges Benrekassa dans *Fables de la personne*, Paris, P.U.F., 1985, p.10. Lui-même fait référence au *Speculum Quadruplex* de Vincent de Beauvais qui au XIII^e siècle conçoit une encyclopédie qui prend la forme d'un répertoire d'événements lointains et de légendes attachées à ces événements.

scène de l'écriture, à la fois sous la forme d'une conduite et d'une poétique⁴, autrement dit d'une posture auctoriale. Par-delà les rapports entre temps, mémoire et récit, il s'agira donc surtout d'interroger l'*ethos* auctorial qui orchestre la narration, en se demandant notamment quel intérêt il y a aujourd'hui pour un auteur de parler de la guerre d'Algérie et de faire, dans le cas de Mauvignier, de cette guerre une fiction.

Fiction de guerre : « refigurer le temps humain par le récit »⁵

L'invention chez Laurent Mauvignier est à chercher du côté d'une poétique du silence blessé et du refoulement. Elle n'est pas nouvelle, traverse et travaille tous ses ouvrages, mais trouve dans *Des Hommes* un espace plus ambitieux – celui de l'Histoire nationale – pour développer une écriture dont le but est toujours de « pousser au bout » les mots de l'ordinaire, ces mots qui « ne disent pas jusqu'au ventre les vérités qu'on éprouve »⁶.

En relisant la fiction historique de Laurent Mauvignier à l'aune des deux ouvrages qui l'ont précédé – ceux d'Henri Alleg et de Pierre Guyotat – dans un commun effort pour briser le silence de l'Histoire autour de ce que l'on continue pudiquement de nommer « la guerre sans nom »⁷, on mesure ce qui sépare radicalement les différents projets d'écriture : pacte autobiographique des uns, pacte fictionnel de l'autre ; sécheresse de procès-verbal quand Henri Alleg dénonce ses tortionnaires avec cette « tension interne de cri maîtrisé » et une « horreur dite sur le ton des classiques »⁸, chant inouï de Pierre Guyotat commençant par une barre latérale et s'achevant deux cent cinquante pages plus loin sur une virgule, récit conçu par Laurent Mauvignier sur le mode d'une tragédie antique en quatre actes (« après-midi », « soir », « nuit », « matin ») ramassé sur les 24 heures du temps prescrit par le registre tragique et encadré par un coryphée orchestrant le lamento collectif.

Or comment « fai[re] partager ce temps de la fatalité historique qui enlise et broie les générations »⁹ ? Comment le rendre légitime, à défaut d'authentique, par le moyen de la fiction ? De fait, la narration de Mauvignier semble mettre à l'épreuve du récit le postulat de Paul Ricoeur selon lequel « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative » et où « soi-même » - ici l'écrivain - se vit « comme un autre ».

⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, 2007, p. 21.

⁵ Paul Ricoeur, *Temps et récit, 2, La configuration du temps dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984.

⁶ Laurent Mauvignier, *Loin d'eux*, Paris, Minuit, 1999.

⁷ Patrick Rotman et Bertrand Tavernier, *La Guerre sans nom. Les appelés d'Algérie (1954-1962)*, Paris, Le Seuil, 1992.

⁸ Jean-Pierre Rioux, « La torture au cœur de la République », extrait reproduit en quatrième de couverture de l'édition de poche, collection « double », Paris, Minuit, 2010.

⁹ Jean-Pierre Amette, « Mauvignier, tombeau pour un soldat perdu », *Le Point*, n° 1928, 2009.

Ce temps humain défie la chronologie et revendique la trace et la strate, fort de la certitude qu'

on ne sait pas ce que c'est qu'une histoire tant qu'on n'a pas soulevé celles qui sont dessous et qui sont les seules à compter, comme les fantômes, nos fantômes qui s'accumulent et forment les pierres d'une drôle de maison dans laquelle on s'enferme tout seul, chacun dans sa maison, et quelles fenêtres, combien de fenêtres ? Et moi, à ce moment-là, j'ai pensé qu'il faudrait bouger le moins possible tout le temps de sa vie pour ne pas se fabriquer du passé, comme on fait, tous les jours... (DH 272)

De fait, un dispositif stéréoscopique, voire anamorphique, accompagne cette écriture du ressassement conçue comme une véritable maïeutique : 134 pages centrales dévident ce qu'en psychanalyse on nomme le retour du refoulé, soit les 26 mois de mobilisation en Algérie enfouis dans la mémoire de Feu-de-bois, de Rabut et de Février et que dessine la métaphore de la bête endormie, tapie en soi :

... à ce moment-là, j'ai ressenti en moi s'affaïsser, 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 le front soucieux, la tête lourde, cette vieille carcasse endormie dans ma tête quand je me suis demandé pourquoi cette phrase-là avait surgi et avait fait un tel bond dans ma poitrine... (DH 77)

Mais ce retour du refoulé ne se contente pas d'être classiquement traduit par le jeu métaphorique, déjà suggéré par la citation de Jean Genet située en exergue¹⁰. Il jaillit, comme en troisième dimension, d'un récit qui a mis autant de pages à suggérer le malaise et le non-dit, 40 ans plus tard, entre les protagonistes, malaise lié à une guerre qui attend 112 pages avant d'être explicitement nommée, telle une mise en scène par l'auteur d'une vérité officielle s'interdisant le mot tabou et parlant pudiquement « d'événements » ou d'« opérations », le terme de « guerre d'Algérie » n'ayant été officiellement adopté en France qu'en... 1999¹¹, ou à l'image du déni historique collectif d'une nation française aux réflexes colonisateurs, qui a cru longtemps avoir envoyé ses appelés simplement pour maintenir l'ordre dans ses colonies. Ce procédé anamorphique passe également par une rhétorique proche du principe de révélation différée inauguré par Proust, qui offre de distinguer le temps de l'engluement dans l'action qui est aussi celui de l'événement incompris¹², du temps de la prise de conscience

¹⁰ Et ta blessure, où est-elle ? Je me demande où réside, où se cache la blessure secrète où tout homme court se réfugier si l'on attende à son orgueil, quand on le blesse ? Cette blessure – qui devient aussi le for intérieur – , c'est elle qu'il va gonfler, emplir. Tout homme sait la rejoindre, au point de devenir cette blessure elle-même, une sorte de cœur secret et douloureux.

Jean Genet,
Le Funambule

¹¹ Voir la loi relative à la substitution à l'expression « opérations effectuées en Afrique du Nord » de l'expression « guerre d'Algérie ou combats en Tunisie et au Maroc ». www.senat.fr, consulté le 15 octobre 2010.

¹² Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, « De grands événements », Paris, Gallimard, 1971, coll. Folio/essais, p.167-170 ; Gilles Deleuze, *Abécédaire*, « Qu'est-ce qu'un événement ? », <http://www.arte.tv/fr/20-ans-ARTE/Les-videos/3452756,CmC=3452762.html>, consulté le 2 janvier 2011.

après coup, par le personnage comme par le lecteur. Vision stéréoscopique comme chez Pierre Michon ou Bergounioux, qui explique l'abondance sous la plume de Laurent Mauvignier des tournures du type « il ne sait pas encore que... », « il ne peut pas imaginer que... », « ils ne savent pas quoi ni l'un ni l'autre », qui participent de cette écriture du dessillement et de l'élucidation progressive. Mais la virtuosité est poussée plus loin chez Mauvignier qui introduit des prolepses au cœur même d'une histoire dont le lecteur a déjà lu les péripéties et qui font donc déjà partie du passé du texte, ce qui a pour effet de le placer dans une sorte de savoir partagé et complice avec le narrateur, même si ce dernier (en l'occurrence Rabut) est lui-même subsumé par l'omniscience du romancier, narrateur second et invisible :

Bernard, lui, à ce moment-là, il ne peut pas imaginer que quarante ans plus tard, disons, presque quarante, c'est ça, presque quarante ans, tant d'années, toutes ces années, il ne peut pas imaginer ce saut dans le temps et, à travers l'épaisseur des années, voir, ni même apercevoir cette nuit d'hiver où Rabut se réveille une fois encore en sursaut, parce que quelqu'un dans la journée aura dit le nom Algérie.

Bernard, au moment où il se bat, n'imagine rien.

Pas sa voix bien sûr, ni son visage dans quarante ans. Pas la journée d'anniversaire de Solange, pas la boîte bleu nuit d'un bijou qu'il aura acheté pour elle et certainement pas ni Chefraoui ni la nuit qui va suivre, ni Rabut, gros, lours, un peu pataud, se réveillant en sursautant à trois heures du matin comme à chaque insomnie. (DH 224)

Par ailleurs, chez Mauvignier, l'écriture ne cesse de ressasser. Elle ressasse les mêmes mots, d'une ligne à l'autre ou au cœur d'une même page, comme ce fameux « finir » (« c'est fini », « ce sera fini », « on finit », « qu'on en finisse ») (DH 187-188) qui sature le texte après la description insupportable du corps supplicié et écorché vif du médecin du camp, ou cet emblématique verbe « dire » qui se décline sous toutes ses formes à hauteur du silence et de la parole enkystée au moment crucial du drame des soldats égorgés dans le poste de commandement (DH 238-240). Elle ressasse les événements et les points morts de l'H/histoire, en propose d'un passage à l'autre des variantes qui font sens, comme s'il s'agissait, dans ces jeux d'ajustement et de reprises, d'approcher un peu plus près du mystère de l'innommable, sans jamais pour autant prétendre le percer. Pour exemple, cette variation *ostinato* parmi bien d'autres, illustrant la parole de mise en garde qu'on n'a pas comprise à temps et qui préfigurait la trahison future :

Abdelmalik, lui, ça l'énerve qu'on parle comme ça des Arabes, il dit qu'on ne sera jamais français. Quoi qu'on fasse. Que les gens ici on leur fait la guerre et on dit la paix. (DH 191)

... et ça, Idir, (...)il l'a raconté, de croire qu'Abdelmalik parlait sérieusement lorsqu'il commençait à dire que de toute façon quoi qu'il fasse, lui ou un autre, on ne l'accepterait jamais comme un vrai Français, que les vrais Français ne pouvaient pas être un homme comme lui, comme eux, pas un bougnoule, puisque au fond, Abdelmalik a fini par penser que tous on était des racistes et que ça ne changerait jamais... (DH 247)

La force de cette écriture du ressassement et de la redite, c'est de ne pas être seulement un

outil narratif, mais aussi un moyen heuristique de pointer ce que recouvre l'événement, d'en découvrir une part de vérité inavouée, en l'occurrence, dans l'exemple choisi, le racisme ordinaire et la responsabilité française derrière la trahison du harki.

« L'expérience temporelle fictive »¹³ que *Des Hommes* nous donne à lire repose donc tout entière sur la suprématie de ce que Paul Ricoeur appelle « le temps humain »¹⁴ ou intérieur sur celui de « l'Histoire avec sa grande hache », pour parler comme Perec. Loin de l'histoire officielle et monumentale, avec ses archives, ses documents et ses événements avérés, le temps intérieur est celui des cryptes intimes et des morts familiers, les copains du camp, les bidasses d'Algérie qui n'en sont pas revenus. Ce temps du document humain, médiatisé par la culpabilité, le trauma, la volonté d'oubli et l'incompréhension anxiogène, ce temps « où se conjuguent, dirait Ricoeur, la représentance du passé par l'histoire et les variations imaginatives de la fiction, sur l'arrière-plan des apories de la phénoménologie du temps »¹⁵. Un temps ravalé, tu, bloqué sur 26 mois de conflit algérien, inscrit en creux dans le récit ; un temps semblable à un trou dans lequel on plonge comme chez Perec ou Leiris à la façon du temps de la cure analytique, dont on laisse jaillir les zones de non-dit et de refoulement, après avoir laissé péniblement le temps dilatoire, celui de la parole ou de la pensée intérieure refoulée occuper tout l'espace du récit. Mais l'on se tromperait si l'on croyait que les événements historiques conditionnent le temps de la fiction. Très peu de dates, de lieux réels, aucun personnage historique dans le récit. Bien au contraire, tous les connecteurs habituels du récit historique, du discours de l'histoire, non seulement le temps événementiel et calendaire, mais les archives, les documents, toutes les traces de l'Histoire se trouvent chez Mauvignier fictionnalisés et reversés au compte de l'imaginaire. L'aveu de fiction est même permanent, laissant entendre que le récit n'est que le mode mineur de l'horreur vécue, voire un pur embrayeur de fiction face à une vérité qui sans cesse échappe :

Parce qu'à force, peut-être on embellit même les souvenirs qu'on préférerait oublier et dont on se débarrasse pas, jamais vraiment ? Alors on les transforme, on se raconte des histoires, même si c'est bon aussi de savoir qu'on n'est pas tout seul à être allé là-bas, et, de temps en temps, pouvoir rire avec d'autres, quand la nuit c'est seul qu'il faut avoir les mains moites et affronter les fantômes . (DH 226)

C'est donc bien un présent pétri de traces, un présent qui semble le résidu d'un désastre qu'il nous est donné de lire. Quelque chose a eu lieu, s'est défait, l'aveu des rémanences du passé est désormais informulable, la mémoire intransmissible : pareil à la célèbre figure d'un Walter Benjamin en chiffonnier du temps, mais aux antipodes d'un Vidal-Naquet ou d'un Henri

¹³ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 2, *La configuration dans le récit de fiction*, op. cit., p. 189-286.

¹⁴ *Ibid.*, 3, *Le temps raconté*, op. cit., p. 387.

¹⁵ *Ibid.*, p. 347-348.

Alleg pour qui l'Histoire ne peut se fonder que sur la preuve factuelle du document ou du témoignage, Laurent Mauvignier scrute un présent troué de silences, mais pour mieux pointer ce qui en lui travaille encore d'un passé dénié ou biffé, et suggérer malgré tout dans ces friches et ces ruines combien il demeure sous la forme d'une douloureuse hantise et d'une parole avortée, l'écrivain se donnant pour mission de fouailler ces cimetières de l'Histoire où gisent les compagnons morts, les illusions déçues et les croyances défuntes. Pour exemple cette citation où le jeu avec les temps verbaux (futurs et présents d'actualisation et de vérité générale ramassés en une seule phrase) se double de celui des pronoms personnels : d'abord le « elle » du personnage, puis le glissement imperceptible vers le « je » du narrateur et enfin le « on » d'un narrateur second et invisible, porteur d'une parole plus collective, qui peut aussi bien être celle de tous ceux qui ont fait l'Algérie que celle du romancier invisible qui tient les ficelles de la narration :

Elle *entendra* sa voix à lui, Bernard. **Elle** l'*entendra* comme moi **je** l'*entends*, comme **on** *peut l'entendre* et le voir en 1960, arrivant en civil au centre de recrutement de Marseille, au petit matin, après une nuit passée à ruminer sa rancœur. (DH 120)

Par-delà les distorsions temporelles qu'il instaure, en mêlant anticipation, actualisation et rétrospection, ce procédé suggère le temps étale d'un passé qui ne passe pas, contamine le présent et ferme le futur en condamnant dans le même temps toute parole.

Refigurer la parole humaine : écrire le cri et l'innommable entre révélation et repentir

A ce titre, il s'agit de souligner à quel point la question de la voix et des paroles empêchées, balbutiées ou (in)formulées, est au cœur de la poétique de l'écrivain, non pas tant la recherche d'une voix intime frottée d'altérité comme dans tout un pan du roman contemporain, que la prise en charge des voix et des paroles de ceux que l'on n'entend pas ou qui n'ont pas la parole. Car roman après roman, la catastrophe humaine se fait, sous la plume de Laurent Mauvignier, plus terrible et la parole pour en nommer le désastre plus difficile à se faire entendre. *Apprendre à finir* (prix du Livre Inter 2001) déroulait le monologue intérieur d'une ouvrière qui ne se résignait pas à la mort de son couple. *Loin d'eux* (2002) relatait le suicide d'un fils et convoquait toutes « les pensées informulables de tous ces gens brûlés par le malheur de n'avoir pu parler lorsqu'il était encore temps »¹⁶. *Dans la foule* (2006) faisait entendre, en une polyphonie virtuose, les voix des victimes ou coupables du drame du Heysel¹⁷, avant, pendant et bien après les mortelles bousculades qui dans ce stade firent des

¹⁶ Michèle Gazier, « Le poids des silences », 14 avril 1999, *Télérama*, n° 2570.

¹⁷ Fameux match de football opposant la Juventus de Turin aux Reds de Liverpool, au stade du Heysel à Bruxelles en 1985.

dizaines de morts et des centaines de blessés. *Des hommes* revisite le traumatisme intime et collectif de la guerre d'Algérie et rend encore plus complexe le travail d'une écriture dans la saisie verbale d'un passé resté coincé dans la gorge des principaux protagonistes, non seulement parce qu'il est douloureux, mais surtout parce qu'il touche à ces tabous qu'une histoire collective vise à occulter et recouvre de son discours officiel et mensonger :

Ça a commencé par des mots écorchés, ou plutôt rabotés, escamotés, un flot sans aspérité, sans consonnes ni voyelles pour former des sons indentifiables, mais on savait, je savais, pour l'avoir entendu autrefois, depuis toujours – non, pas toujours –, sa litanie bafouillée entre les lèvres. (DH 41)

A cet égard, la façon dont Laurent Mauvignier traite les clichés des « événements », comme on les nommait pudiquement, est la première illustration de cette refiguration de la parole humaine dont son récit se fait le théâtre. Clichés au double sens du terme : photographies¹⁸ à la fois si nettes et illisibles, entassées dans une boîte à chaussures, ce reliquaire de la mémoire et cette archive oubliée qui peuple bien des fictions postmodernes, photos exhibant des visages disparus et des identités ruinées, le « *studium* » des postures convenues occultant le « *punctum* » des blessures cachées, pour parler comme Roland Barthes¹⁹, photos prises à la manière d'un hors-sujet, la guerre restant ce hors-champ insaisissable que les mots peinent eux aussi à capter. Stéréotypes du langage dont les formules toutes faites ne font que mieux pressentir sous elles la pelote embrouillée des non-dits et l'écheveau confus des sentiments secrets, comme ce « C'est pas Verdun » (DH 113-125) qui hante les propos, entre besoin de se rassurer et incapacité à spécifier cette guerre qui ne se dit pas, ou encore le cliché fleurant bon la Légende Dorée qui donne au titre du livre un sens ironique, selon lequel on devient des hommes en devenant soldats, « des hommes comme rêvaient qu'on soit nos parents et nos grands-pères » (DH 241). Stéréotypes de la guerre elle-même que le récit revisite et authentifie, avec son cortège d'horreurs (coups, massacres, exécutions, tortures, viols...) et le tableau révoltant d'une guerre sans tranchées ni combats, où chaque camp rivalise d'exactions et de virtuosité dans ce que Malraux après Kant appelait le Mal absolu, au point d'aboutir à la comparaison inavouable :

Il pense à ce qu'on lui a dit de l'Occupation, il a beau faire, il ne peut s'empêcher d'y penser, de se dire qu'ici on est comme les Allemands chez nous, et qu'on ne vaut pas mieux. (DH 203)

Il y aurait beaucoup à dire de l'emploi du cliché chez Mauvignier. Faute de temps, on ne

¹⁸ L'écrivain a souvent dit l'importance qu'eurent, pour lui, les photographies prises par son père durant la guerre d'Algérie : « Sur ces photos, on ne voyait rien ; en tout cas pas la guerre. J'adorais cet album : ma mère racontait l'histoire de ces photos, une à une. C'est de là sans doute qu'est né mon désir d'écrire. » (cité par Jean-Maurice de Montméry, *Livres Hebdo*, 5 juin 2009).

¹⁹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil/Cahiers du cinéma, 1980.

retiendra que la façon dont son traitement relève d'un effort narratif pour suggérer l'impossibilité de s'inventer une légende héroïque de cette guerre²⁰. Ni gueules cassées ni résistants sauveurs de la France, nulle icône patriotique à laquelle se raccrocher, mais une guerre taboue et nauséuse sans totem glorieux à ériger ni parole autorisée, qui semble rejouer le vieux scénario freudien du meurtre et de l'inceste²¹.

Or comment le récit de fiction parvient-il à cet effet ? Par le feuilleté des voix distribuées dans une histoire éclatée à recomposer comme chez Faulkner. L'Histoire, pour Mauvignier, est toujours de l'« histoire incarnée »²². Les voix des personnages s'immiscent dans l'écriture, avec leur parlures, leurs syncopes et leurs fautes comme autant d'accrocs à l'ordre du monde et de la syntaxe, accrocs que l'écriture reprise à l'aide de cette syntaxe hybride, sans cesse ravaudée par les mots des autres. Or la trouvaille du romancier réside dans ce registre énonciatif défaillant qui tient à la fois de la réserve (la difficulté à dire) et du repentir (la culpabilité d'avoir été acteur d'une guerre sale), et où la vérité cachée qui ne peut se dire se devine en creux, quand elle ne réside pas dans l'inachevé de la phrase déclarative dont Mauvignier a fait sa marque de fabrique. Réserve et repentir à entendre au sens premier mais aussi pictural des deux termes. Réserve conçue non seulement comme ce drame de la parole ravalée ou cette part de doute et d'hésitation qui la mine, mais surtout comme ce procédé pictural qui consiste à couvrir la surface de la page ou de la toile en y laissant des espaces destinés à rester blancs. Blancs de l'Histoire, blancs du non-dit et du refoulé que le lecteur est appelé à interroger, à défaut de les combler. Repentir par lequel les locuteurs empêchés du récit, par l'entremise d'un auteur qui fait de son texte une chambre d'échos, ressemblent au romancier ou au peintre qui retouche sans cesse son œuvre sans effacer les couches préalables, se reprend et se repent aussi d'une forme qui ne le satisfait guère, et donne à lire comme un trajet conservant les tentatives antérieures, toute une mémoire qui montre que l'œuvre, comme la parole, n'est jamais finie et jamais sûre de pouvoir être menée à bien. D'où la valeur particulière que revêt la répétition balbutiante et annonante d'un verbe « faire » butant sur l'innommable de l'horreur et les limites de l'espèce humaine, dans cet extrait où le titre du livre trouve une de ses explications :

Et comment on peut faire ce qu'avec Bernard on a découvert après, nous deux, encore nous deux, lorsqu'il a fallu ouvrir la maison et découvrir le corps de Fatiha et les parents de Fatiha et le nourrisson, tous morts, morts si, comment, comment on peut faire ça.

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, et pourtant ils ont

²⁰ Entretien avec l'auteur réalisé par Nelly Kapriélian, *Les Inrockuptibles*, 8 septembre 2009.

²¹ Sigmund Freud, *Totem et tabou*, 1912-13, Paris, Gallimard, 1993.

²² Pierre Bergounioux, *Où est le passé*, entretien avec Michel Gribinski, Paris, éditions de L'Olivier, 2007 p. 61.

fait ça, des hommes, des hommes ont fait ça, sans pitié, sans rien d'humain, des hommes ont tué à coup de hache ils ont mutilé le père, les bras, ils ont arraché les bras, et ils ont ouvert le ventre de la mère et – (DH 245-246)

Le ressassement, comme le repentir pictural, peut certes être vu comme l'expression d'une rature qu'on s'efforce de gommer – le fameux « c'est pas ça » de Faulkner enrichi chez Mauvignier d'un « comment dire, comment appeler ça » (DH 219) qui fait écho à celui de Claude Simon dans *La Route des Flandres* (« mais comment appeler ça ? »)²³ –, mais il offre surtout de saisir dans un détail le plus obscur du discours ce quelque chose d'inouï qui refuse la forme figée, le contour arrêté, d'esquisser une approche, une allure plus qu'une saisie ou une capture. A cet égard, le monologue intérieur n'a pas chez Mauvignier valeur de parole de vérité, seulement de tâtonnement, de suggestion. « C'est plutôt une parole horizontale, précise le romancier, ou en spirale, qui cherche seulement à aller vers l'intérieur. Mais qui ne trouve pas. Et s'il y a émotion, elle vient plutôt de cette impossibilité de trouver... »²⁴ La langue est chez lui en recherche du corps souffrant des personnages ; comme chez Beckett le personnage est avant tout une bouche qui parle.

Bien plus, conscient de ne plus pouvoir céder aux sirènes du cratylisme ou de « l'illusion réaliste » dénoncée par Roland Barthes, Laurent Mauvignier adopte une fonction de régie bien connue, sensible dans les scénographies énonciatives de certains romans contemporains qui se jouent à l'envi du brouillage des voix et des points de vue, démultiplient les effets de locution et de focalisation (Michon, Bon, Millet, Volodine...) jusqu'à confier le mandat narratif à des « narrateurs incompetents »²⁵. Grâce à ces locuteurs non fiables qui le plus souvent ne comprennent pas ce qui leur est arrivé et les a brisés, et qui multiplient dans leur confession intérieure les expressions modalisées, voire les aveux d'erreur, d'impuissance ou d'incertitude (« je dis ça, mais c'était très confus », « je me trompe », « je ne sais pas », « vous comprenez pas », « on ne sait pas que », « qu'est-ce que je n'ai pas compris »...), le romancier crée un théâtre de voix qui sert mieux que tout autre ce qu'il entend suggérer du mystère de l'Histoire sur lequel bute le babil inaudible du monde.

En évitant l'écueil de la dénonciation militante d'un Henri Alleg, mais aussi celui du sabir violemment pornographique et poétique d'un Pierre Guyotat, Mauvignier s'efface jusqu'à n'être plus qu'un auteur invisible. Toutefois, au lieu de laisser comme chez ce dernier le

²³ Claude Simon, *La Route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, p.299.

²⁴ Laurent Mauvignier, entretien avec Jean Laurenti au sujet de *Dans la foule*, « Capter la surface des choses », *Le Matricule des Anges*, octobre 2006.

²⁵ Frances Fortier et Andrée Mercier, « L'autorité narrative en question dans le roman contemporain », in Emmanuel Bouju (dir.), *L'Autorité en littérature*, collection « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 112.

lecteur « désœuvré et contraint à un travail de reconstitution, devant une matière verbale éclatée, trouée, révoltée, triturée, mixée, comme un gigantesque corps prostitué », « la violence, la sauvagerie du langage s'acharn[ant] à ruiner toute rhétorique à l'encontre même de l'écrit »²⁶, au lieu de congédier le lecteur en lui montrant du dehors, comme un scandale sur lequel l'œil achoppe, comment la guerre s'en [est pris] à la langue »²⁷, Mauvignier refuse la stratégie de l'illisible selon lequel le monde n'est plus dicible par le roman en faisant précisément, à l'inverse, de cet indicible même la matière romanesque. D'où la place conférée au discours rapporté par des narrateurs qui ne se reconnaissent pas l'autorité du récit et se délèguent sans cesse entre eux la parole, multipliant les tournures du type « on dit que », « ils m'ont raconté », « x a dit que », ces indices de rumeur plus que de vérité. Autre manière de bricoler dans l'incurable », pour parler comme Cioran. D'où l'autorité et la force persuasive que Mauvignier parvient paradoxalement à tirer d'une telle apocalypses du silence et du non-dit, la question étant essentiellement rhétorique et tenant d'un scénario énonciatif fondé sur une collection de voix mais aussi sur une figure auctoriale dont la présence est à déconstruire, conformément à tout un pan de la littérature contemporaine, mais où le désir de raconter se revendique et la laisse malgré tout se deviner.

« L'écrire-auteur » : Pour une invention proprement linguistique de l'auteur

Or quelle posture adopter et quel scénario inventer sur la scène de l'écriture pour parvenir à « habiter l'espace social »²⁸, surtout quand celui-ci se fait rétif à toute vérité historique et que l'on choisit de raconter, non seulement ce qui n'a pas encore été dit, mais surtout ce qui ne peut se dire ou ce qui ne se dit pas ? Comment inventer un « écrire-auteur » qui permette de prendre position par rapport aux conditions d'exercice de la littérature de son époque et s'inscrire dans le répertoire des fables consenties d'une guerre encore suffisamment taboue pour qu'elle ne se raconte pas ?

Comment satisfaire surtout à l'ambition de rendre compte de zones d'ombre du réel historique sans renoncer aux apports d'une modernité expérimentale incarnée par les éditions de Minuit ? C'est du côté de l'autorité d'un auteur invisible mais maître de cérémonie, dans une orchestration d'une pluralité de voix problématique et disséminée, que se joue l'écriture. Autorité seconde et oblique où lire une responsabilité auctoriale inédite, qui s'invente et se construit dans la langue, sans évacuer, bien au contraire, les enjeux de crédibilité et la

²⁶ Note de l'éditeur, *Prostitution*, Paris, Gallimard, 1975.

²⁷ Eric Hoppenot, « Et Pierre Gyotina lal'angue », *Remue.net*, http://remue.net/cont/Guyotat_Hoppenot.pdf, consulté le 2 janvier 2011.

²⁸ Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'oeuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris, éditions Dunod, 1993.

question des modes d'adhésion à la fiction.

On a évoqué plus haut le coryphée de la tragédie : il est vrai que pour la première fois dans ses livres, Laurent Mauvignier laisse deviner, à la façon dont Vélasquez signait sa toile des *Ménines* en donnant à voir son ombre dans un miroir, la figure informée de celui qui en coulisses orchestre le récit. Autorisée sans être autoritaire, cette voix narrative qui subsume toutes les autres se fait entendre çà et là pendant quelques pages au milieu du livre : à la douteuse mémoire d'un « je » qui cherche ses mots, elle préfère alors le « on » collectif qui, associé au futur, prend des allures de *fatum* tragique, à moins que le récit ne s'épure en un flot d'images rapides, comme dans un panoramique de film, se dépouille de toute parlure et dévide son propos avec une sécheresse et une distanciation cliniques pour désigner « les soldats », « les jeunes hommes », sur un rythme rapide servi par la parataxe ou les phrases elliptiques du verbe :

Ce qui arrive – la vitesse d'abord avec laquelle les soldats défoncent les portes et armes au poing entrent dans les maisons, si basses, si sombres, le temps pour les yeux de s'habituer et de ne trouver au fond des pièces que quelques femmes et des vieillards, parfois des enfants.

Pas un homme valide.

Les soldats envahissent le village et courent en criant, ils s'écroulent pour se donner du courage, pour faire peur, comme des râles, des souffles, alors les vieilles lâchent les paniers qu'elles sont en train de tresser et regardent les jeunes hommes et s'étonnent de ce qu'avec des armes à la main on dirait que ce sont eux qui ont peur. Ils sont en colère, ils crient,

Dehors !

Dehors !

Et dans les maisons ils saignent les gens par les bras, tirent les vêtements,
Sortez ! Dehors ! (DH 133)

Or qui d'autre que le romancier peut adopter pareil regard surplombant, lui qui est curieusement plus savant que « tous ces vieillards de vingt ans », pour parler comme Jean Rouaud²⁹, que la guerre a fauchés ou brisés sans qu'ils n'y comprennent rien ? A donner à voir *comme* tragique l'histoire relatée, en se plaçant du côté des hommes dépeints comme des rois nus et non pas en prenant partie de manière militante comme Alleg ou Guyotat, à lire l'histoire comme un roman, fort du pacte de lecture qui institue un rapport complice entre cette voix narrative qui semble soudain omnisciente et le lecteur impliqué, la fiction vérifie ce que Paul Ricoeur a si bien souligné, à savoir le rôle médiateur de l'imaginaire, « l'étonnant [étant] que cet entrelacement de la fiction à l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentation de cette dernière, mais contribue à l'accomplir »³⁰ au cœur même de ce que Ricoeur nomme « le temps humain ». « La fiction est quasi historique, tout autant que l'histoire est quasi

²⁹ Jean Rouaud, *Les Champs d'honneur*, Paris, Minuit, 1990, p. 156.

³⁰ Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, *Le temps raconté*, op. cit., p. 337.

fictive »³¹. Comme si l'une des fonctions de la fiction était donc de pointer et d'explorer mieux que le document certaines réalités que le discours historique occulte ou oblitère. Mais plutôt que de le suggérer, Mauvignier l'exhibe et puise paradoxalement dans cet aveu d'illusion voire d'imposture romanesque une posture auctoriale légitime et crédible à revendiquer, notamment celle d'un auteur porte-voix qui prête ses mots aux laissés-pour-compte qui en sont démunis.

Enfin, la démultiplication des points de vue partiellement incertains de narrateurs incompetents et la focalisation interne qui, associée à la polyphonie des monologues intérieurs, offre d'accéder à la pensée d'autrui par le dedans, illustrent la façon dont le roman de Mauvignier exerce d'autant mieux sa fonction critique à l'égard de la Vulgate historique que le narrateur est plus douteux et l'auteur plus effacé. Ce genre de récit en appelle ainsi à la responsabilité du lecteur, convié à faire avec ce que Henry James appelait « la vision trouble du personnage »³² et s'impliquer lui-même activement dans le processus d'interprétation au lieu de simplement enregistrer passivement ce que le texte prescrit. Il engage aussi la responsabilité de l'écrivain inscrite dans la lignée des écrivains qui ont écrit la guerre avant soi³³, responsabilité auctoriale qui s'invente et se construit - c'est toute l'originalité de Mauvignier - dans la langue, en renouvelant magistralement ce qu'une Sarraute a déjà pu révéler de l'infra-verbal et de l'indicible, en faisant cette fois « saigner les voix » pour obtenir « le lait de la blessure humaine »³⁴, en inventant le Verbe de cette blessure, en écrivant le cri. « Pas un cri d'horreur, d'épouvante. Non. La voix qui se brise dans sa stupéfaction, un élan et quelque chose qui se fracasse contre lui » (*DH* 17).

Sylvie DUCAS

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

³¹ *Ibid.*, p. 344-345.

³² Henry James, *The Art of the novel*, 1934, cité par Paul Ricoeur, *Temps et récit*, 3, *Le temps raconté*, op. cit., p. 296.

³³ Extrait de l'entretien avec Jean Laurenti au sujet du roman *Dans la foule*, « L'intime pour dire l'Histoire », *Matricule des Anges*, octobre 2006 :

« Ce qui s'était passé au Heysel nous renvoyait à la violence fasciste, nazie, à l'image des charniers. Pour moi, il y a une parenté avec ce qu'a pu être la guerre d'Algérie, comme fait structurant d'une génération. Je pense à tous ces auteurs dont l'œuvre est portée plus ou moins directement par la guerre : Agrippa d'Aubigné, Balzac, Claude Simon, Céline, Duras, ou même Modiano, dont l'écriture explore l'intime, mais un intime où l'Histoire affleure partout : la Seconde Guerre mondiale, l'exode, les trafics les mensonges autour de ça, ce sont des choses qui appartiennent au monde des adultes qui sont autant de mystères, d'énigmes pour les enfants venus après.

Tous ces êtres portent des secrets qui sont étroitement liés à l'Histoire. »

³⁴ Philippe Lançon, « Mauvignier sans fleur au fusil », *Libération*, 3 septembre 2009.