

DORIS G. EIBL

LES SYMPTÔMES DE L'HISTOIRE : L'INTIME ET LE COLLECTIF DANS *DES HOMMES* DE LAURENT MAUVIGNIER

Si certains historiens reprochent aux écrivains de manquer aux exigences historiographiques et s'obstinent à poser et à reposer la question de la « véricité » du texte littéraire, de « sa valeur en tant que document », c'est-à-dire de sa « valeur informative, extra-textuelle », comme ce fut le cas pour *Des hommes* de Laurent Mauvignier ou *Jan Karski* de Yannick Haenel, c'est bien en méconnaissance de « la spécificité du texte littéraire [...], la façon qu'il a d'interroger l'Histoire et la société, et la façon dont il s'incorpore l'Histoire et la socialité ». (Robin, 1995 : 60) Alors que le travail interprétatif de l'historiographie consiste, selon Michel de Certeau, à « obtenir la représentation d'une intelligibilité présente » (1975 : 16–17) et à effectuer un tri justement en fonction de cette intelligibilité présente (c'est-à-dire que l'historiographie ne peut pas non plus tout dire), le texte littéraire, de son côté, a la possibilité de brouiller cette intelligibilité présente, de la questionner en y réintégrant, par la voie de la fiction, ce qui reste à dire, le reste, le revenant, ce qui hante une société ou un individu, ce qui rend les choses du passé autrement intelligibles et complexes.¹

Dans ce sens, le texte littéraire est peut-être le seul capable de réellement traduire ce qui se joue au niveau de la mémoire collective d'une société et ce qui est en jeu dans cette mémoire collective. Rappelons que contrairement à la mémoire nationale, dont elle peut être dominée, ou contrairement aussi à l'historiographie, dont elle peut être informée, la mémoire collective a ceci de particulier qu'elle est à la fois un savoir et un affect. Elle est un savoir diversifié s'appuyant sur le vécu et l'entendu, le souvenir réel et le souvenir-écran, le témoignage direct et la tradition familiale, pour ne nommer que quelques-unes de ses sources, et elle traduit un affect plus ou moins intense (cf. Robin 1989 : 52). En tout état de cause, elle figure comme instance mémorielle qui donne un sens à la fois collectif et

¹ Si j'emploie ici la notion de « reste », c'est en m'appuyant sur Giorgio Agamben qui, dans une interview avec Anselm Haverkamp, souligne que toute tentative de vouloir faire concorder une société avec elle-même (et par extension une mémoire collective avec elle-même) ne peut qu'échouer dans la mesure où il reste toujours ce que le philosophe appelle le « reste » et qui serait le véritable sujet politique (Agamben/Haverkamp, 2001 : 22).

individuel au passé tout en oscillant « entre le silence, l'amnésie, la reconstitution imaginaire et le détail intensément revivifié ». (Robin, 1989 : 55)

Il est possible que le succès de *Des hommes* de Laurent Mauvignier tienne à ce que l'auteur ait trouvé et effectivement mis en œuvre des stratégies narratives capables de rendre compte de la pluriformité souvent déroutante de la mémoire collective, et cela non pas en ouvrant, dans le récit mémoriel, une piste réflexive expliquant plus ou moins directement comment il faut entendre ce qui est raconté, mais en misant sur la signifiante de la narration, de la focalisation, du rythme et de la relation espace-temps. Son plus grand atout, cependant, est d'avoir réussi en quelque sorte le passage du particulier à l'universel lorsque, tout en racontant une histoire inextricablement liée à la guerre d'Algérie, le roman, par la façon dont il illustre la question de la mémoire collective en rapport avec l'expérience de la guerre, atteint à une signification, on pourrait dire, transnationale.

Dès la première lecture de *Des hommes*, on comprend en effet que l'intention narrative de Laurent Mauvignier n'est pas, en premier lieu, de représenter, par son roman, l'événement historique que fut la guerre d'Algérie, même si, au moment de la parution du roman en automne 2009, une presse littéraire enthousiaste aurait aimé nous le faire croire. Là-dessus, l'historien Patrick Boucheron a d'ailleurs publié, dans la revue *Annales* du mois de mars 2010, des pages admirablement lucides (2010 : 441–467). Mais revenons à l'objectif de l'auteur qui, me semble-t-il, serait plutôt de sonder, à partir de la narration mémorielle d'un personnage, jusqu'à quel point l'expérience algérienne investit un présent – et encore pourrait-on dire *le présent* – et le transforme en symptôme de quelque chose qui est à jamais absent. L'absent, à savoir l'expérience algérienne à proprement parler, appartient définitivement au passé et n'existe dans le présent du roman que comme mémoire collective. *Des hommes* n'est donc pas un roman *sur* la guerre d'Algérie, et c'est l'auteur lui-même qui l'a souligné à plusieurs reprises, tout comme il a récusé, d'ailleurs, qu'on lui attribue une quelconque ambition historiographique² (Czarny/Mauvignier, 2009). *Des hommes* serait donc un roman sur le présent et, par conséquent, sur l'état présent de la mémoire collective de la guerre d'Algérie comme symptôme, un roman qui nous fait comprendre que « le passé », comme nous le rappelle également Régine Robin, « [...] n'est pas libre. Aucune société ne le laisse à lui-même. [...] Le passé est régi, géré, conservé, expliqué, raconté, commémoré, magnifié ou haï ». L'on pourrait rajouter qu'il est détourné, renié ou tu. Dans tous les cas, « il est un enjeu fondamental du présent » (Robin, 1989 : 49).

Si, dans ce contexte, j'ai choisi de parler de « symptôme », c'est d'abord pour évoquer le thème de la blessure, un symptôme étant par définition le signe d'une blessure. Le présent tel qu'il est mis en scène dans *Des hommes* peut effectivement être lu comme le signe d'une blessure reçue dans le passé, dont le lecteur, dès les premières pages, devine la portée incommensurable. Par ailleurs, la notion

² Dans un entretien avec Norbert Czarny à la librairie Le Divan le 17 octobre 2009, Laurent Mauvignier a déclaré : « Mon souci est un souci romanesque. Je ne suis pas historien. »

de « symptôme » renvoie aussi à la dimension pathologique des existences illustrées dans le roman, une dimension pathologique à proprement parler qui s'exprime par la déchéance, l'alcoolisme, l'anxiété et l'insomnie, entre autres. Ainsi Bernard, un des personnages clé, sombre-t-il dans l'isolation et l'alcool, alors que Rabut, son camarade de guerre, en proie à des angoisses, a perdu le sommeil. Il est intéressant de noter que la blessure dont il est question, n'en est pas une au sens où l'on pourrait l'arrimer à la seule expérience de la guerre d'Algérie. En fait, elle est multiple, et l'une des ingéniosités du roman consiste à figurer les appelés partant pour l'Algérie non pas comme des tables rases, mais au contraire, comme des individus aux bagages déjà lourds. Le passage du roman le plus marquant à cet égard est celui qui montre le jeune Bernard dans le train pour Marseille où l'appelle sa convocation militaire. Ce qui le préoccupe pendant son voyage, ce n'est pas sa destination, à savoir l'Algérie, mais l'argent qu'il vient de gagner à la loterie et qu'il a été obligé de confier à sa mère en raison de sa minorité :

ça ne l'intéresse pas beaucoup, la nuit, le train ni la convocation militaire qu'il a chiffonnée et qui doit croupir au fond d'une de ses poches – une corvée de plus, ce qui lui arrive là n'est qu'une corvée de plus [...] elle a volé l'argent, pensera-t-il, elle dépensera mon argent sans me demander, sans rien dire, avec les sous que j'ai gagnés, moi – ce pactole avec lequel il a cru pouvoir fausser compagnie à sa famille et trouver un travail de mécano, ou n'importe quoi, pourvu que ce soit ailleurs (Mauvignier, 2009 : 119).

De la guerre d'Algérie, des dangers dont on parle à voix basse, des autres appelés partant en même temps que lui, « [il] ne se sent pas concerné » (121), lit-on par la suite. Le jeune soldat partant pour l'Algérie, on le devine, est une existence blessée, une existence ayant accumulé des blessures narcissiques, révélées petit à petit au cours du récit ou juste indiquées très superficiellement. D'autres blessures s'y ajouteront pendant et après la guerre d'Algérie et, finalement, transformeront le jeune Bernard en Feu-de-Bois, un clochard raciste et pathétique. Ce qui, dans cette transformation, est dû aux blessures narcissiques dans un milieu simple et brut et ce qui relève de l'expérience algérienne en tant qu'expérience de guerre reste en suspens la plupart du temps.

Or, il est évident que la guerre d'Algérie de Laurent Mauvignier, pareille à une fatalité aveugle, se greffe aléatoirement sur les histoires individuelles des personnages, tout comme eux, aveugles à leur tour et ignorants, ils sont jetés, au sens heideggerien du terme, dans un conflit vieux de 130 ans, un conflit auquel ils ne comprennent pas grand-chose et qui n'est pas le leur. La portée de leur ignorance, non seulement à l'égard de l'Algérie mais à l'égard de tout ce qui se trouve à l'extérieur de leur quotidien, est illustrée de façon tranchante dans une scène où Bernard prend l'accent alsacien d'un supérieur pour l'accent marseillais. Lorsqu'il comprend son erreur, c'est comme si le monde lui tenait un miroir où il ne reconnaît plus l'image de son moi fantasmé (cf. 126–127). La dynamique qui se met alors en place, et dans laquelle les blessures continuent de s'enchaîner, est à la fois des plus banales et des plus tragiques : elle est banale dans la mesure où elle relève du quotidien, nous rappelant que dans l'état d'exception qu'est la

guerre, la vie quotidienne poursuit son cours ; et elle est tragique puisque la banalité quotidienne va de pair avec une peur confuse et des voltes-faces inattendues dont l'assaut, la torture et la mort. Ainsi, pour ne donner qu'un exemple, à la fin d'un congé de quelques jours à Oran, Bernard se bagarre avec son cousin Rabut pour un sentiment de frustration, parce que Mireille, à qui il fait la cour, n'est pas venue au bar ; pour un sentiment de jalousie aussi qui l'habite sans raison précise et parce que son cousin évoque une vieille histoire de famille. Mais la description de l'incident nous fait comprendre que les raisons de cette bagarre sont autrement complexes, la rixe réactualisant en même temps l'agression de Bernard contre sa mère ainsi que le choc provoqué par la torture et le meurtre récents d'un médecin après sa visite au poste où Bernard est stationné :

et pendant qu'ils frappent, aucun des deux ne peut ni imaginer ni penser à rien. Et pourtant le cœur se vide d'ils ne savent pas quoi ni l'un ni l'autre. [...] comme des taches de couleurs et de sons incompréhensibles et lointains, plus lointains encore que là d'où vient ce besoin de frapper. Comme si lui, Bernard, frappait sa mère. Qu'il puisse enfin frapper sa mère comme si c'était un homme et crier et hurler enfin sa haine ; et comme si c'était crever une bulle de pus et vomir l'image du corps du médecin – 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 (222).

Les blessures physiques qu'ils reçoivent dans cette rixe les empêchent de retourner, comme prévu, au poste qui sera ravagé, la nuit même, par des Fellagas. Quarante ans plus tard, le narrateur Rabut reconnaît la chance qu'il a eue et qu'il doit sa vie à cette bagarre tout en étant hanté par un violent sentiment de culpabilité pour avoir manqué le retour au poste avec les autres :

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, qu'ils sont restés, contraints et forcés, à la caserne. C'est ça. Sauf s'ils étaient revenus au poste rien ne se serait passé comme, comme, comme ça (224).

À cette suite d'événements spécifiques, l'on reconnaît aisément une fatalité qui domine, dirait-on, l'ensemble des souvenirs racontés par les voix narratrices. Cette fatalité, en plus de la répartition des chapitres, leurs titres, la limitation de l'action à vingt-quatre heures et l'organisation de l'ensemble de l'intrigue du roman, serait un peu comme un clin d'œil au genre tragique. Après une longue exposition de quelques cent-dix pages, la catastrophe est lapidaire au sens où elle se résume en un souvenir : la catastrophe est en effet la mémoire de la guerre d'Algérie, une mémoire-impasse, si l'on veut, puisque le fait d'avoir survécu à la guerre d'Algérie, ne garantit pas que l'on survit à la mémoire de la guerre d'Algérie comme le laisse entendre la dernière phrase du roman : « je voudrais savoir si l'on peut commencer à vivre quand on sait que c'est trop tard » (281). Ce qu'il m'importe de souligner dans ce contexte, c'est que la fatalité telle qu'elle apparaîtrait dans *Des hommes* n'a rien, cependant, d'une « force surnaturelle par laquelle tout ce qui arrive [serait] déterminé d'avance d'une manière inévitable » (*Le Petit Robert*, 1984 : 761). Même si la guerre d'Algérie, par rapport aux existences indi-

viduelles, représente une force aléatoire, la fatalité telle qu'elle œuvre dans ce texte, est une conséquence. Elle est la conséquence d'une politique coloniale et nationale dont nous connaissons l'histoire. Mais la fatalité est aussi, pour revenir à l'idée, à l'image du présent comme symptôme, la conséquence du silence qui a couvert, à la suite d'une interdiction implicite de parler, ce que j'ai déjà à plusieurs reprises appelé l'expérience algérienne. Le narrateur Rabut en vient à l'essentiel en répétant les mots d'un camarade : «Et après, pendant des mois, quand vous êtes rentrés chez vous, avait raconté Février, vous trouvez bizarre que personne ne vous demande rien. [...] L'Algérie, on n'en a jamais parlé. [...]» (Mauvignier, 2009 : 245) Plus loin dans le texte, Rabut se souvient également de son propre retour d'Algérie :

Et je me souviens de la honte que j'avais lorsque j'étais rentré de là-bas et qu'on était revenus [...] faire comme on a fait, de se taire, de montrer les photos, oui, du soleil, beaux paysages, la mer, les habits folkloriques et des paysages de vacances pour garder un coin de soleil dans sa tête, mais la guerre, non, pas de guerre, il n'y a pas eu de guerre (261).

Lorsque Christelle Reggiani parle des « patrons stylistiques » de l'écriture de l'histoire et démontre, à l'exemple de *Dans la foule* et *Des hommes*, comment Laurent Mauvignier met en scène la précarité du langage, et, par conséquence, du souvenir, me semble-t-il, elle souligne que les stratégies rhétoriques de Laurent Mauvignier, notamment l'inscription de la temporalité dans l'espace de la page, auraient pour but de rendre l'histoire visible et, j'ajouterais, d'indiquer sa pluri-dimensionnalité et son inconsistance, puisque rien n'est jamais dit une fois pour toutes.

Or, en insistant sur l'idée que Laurent Mauvignier travaille à rendre l'histoire visible, il me semble important de souligner que les stratégies narratives de Laurent Mauvignier renvoient également ou encore font écho à des stratégies narratives cinématographiques. Les quinze premières pages sont conçues comme un plan-séquence ou presque. Mais il serait peut-être plus juste encore d'appuyer sur ce qui les rapproche d'un script de cinéma, ce début de roman évoquant et définissant jusque dans le moindre détail non seulement l'ambiance générale d'une scène, mais aussi, la composition de la scène, la formation des personnages dans l'espace, leurs mouvements, leurs gestes, leur physique, leur allure jusqu'aux « points très noirs sur le nez, ce nez grêlé, bulbeux, rond comme une pomme » de Bernard (12). Pourquoi ne pas parler, à propos de toute la première partie du roman, d'un cadrage au ralenti qui fait l'inventaire du présent et, petit à petit, fait apparaître le nœud ou, si l'on veut, le pivot de l'histoire ou encore, pour en parler en termes freudiens, l'étrange familiarité liant le narrateur Rabut à Bernard qui, par sa visibilité comme symptôme, domine les gros plans, alors que les blessures de Rabut restent couvertes de silence. L'étrange familiarité qui les lie, c'est la guerre d'Algérie, bien entendu, et jusqu'à la toute fin du texte, si Rabut parle des symptômes de la blessure, de ses accès d'anxiété et de son insomnie, il ne parle jamais, cependant, de la chose en tant que telle. Au moment où il devient inévitable de nommer les données factuelles de la guerre d'Algérie, c'est-à-dire ce

que Bernard et Rabut ont réellement vécu, sont invoqués soit un narrateur omniscient, derrière lequel Rabut semble disparaître, soit un tiers, un nommé Février et dont Rabut ne fait que répéter les paroles dans ce qui, en fait, n'est qu'un long monologue intérieur. Bref, rien de ce qui a à voir, dans ce texte, avec la guerre d'Algérie n'est jamais dit à haute voix.

Lorsque le narrateur omniscient commence à étaler les faits de la guerre d'Algérie, depuis le départ des appelés pour l'Algérie jusqu'à la retraite des forces françaises, à ce moment-là entre en jeu une mémoire qui reproduit, dirait-on, des entendus, des clichés, des tableaux, des photos, un peu comme si cette voix impersonnelle citait des documents, des scènes de documentaires, des scènes de films de guerre :

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. [...] Les soldats envahissent le village et courent en criant, ils crient 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 dans les mains on dirait que ce sont eux qui ont peur. Ils sont en colère, ils crient [...] (133).

On a l'impression, en effet, d'être confronté à une mémoire qui se souvient à partir d'images établies, à partir de structures mémorielles qui fonctionnent comme un moule collectif donnant une forme « compréhensible » ou, pour reprendre l'expression de Michel de Certeau, une « intelligibilité présente » au passé. Cette mémoire véhiculée par le narrateur omniscient obéit donc à un schéma narratif, celui propre à la représentation de la guerre dans toutes sortes de supports mémoriels scientifiques et esthétiques. Il obéit notamment à des schémas narratifs cinématographiques comme l'illustrent à merveille, par exemple, les premières pages du chapitre « Nuit » (133 à 142), racontant en détail, comme l'illustre le passage cité ci-dessus, l'arrivée de soldats français dans un village arabe, leurs fouilles et menaces, comment un soldat finit par assassiner un jeune Arabe et enfin le retrait des soldats qui continuent jusqu'à un prochain village.

Le récit du narrateur omniscient éclaire, me semble-t-il, de façon tout à fait convaincante, les différents principes du fonctionnement de la mémoire collective dont, par exemple, sa façon de superposer la mémoire individuelle, ou mieux vaut peut-être dire – sa façon de l'investir, de l'infiltrer. La mémoire de la guerre d'Algérie, dans ce roman, se vit au présent, et se souvenir de la guerre d'Algérie y est un acte de construction du passé à partir du présent, à partir des différentes facettes de la mémoire collective qui est toujours une mémoire au présent. Dans cette perspective, l'appréciation du roman par l'historienne Raphaëlle Branche, auteur et co-auteur de plusieurs œuvres notamment sur la torture pendant la guerre d'Algérie³, est tout à fait juste, même si elle se veut défavorable : « il est vraiment

³ *La Torture et l'armée pendant la guerre d'Algérie* (2001); *La Guerre d'Algérie: une histoire apaisée?* (2005); *La France en guerre, 1954–1962. Expériences métropolitaines de la guerre d'indépendance algérienne* (avec Sylvie Thénault, 2008); *L'Embassade de Palestro* (2010).

de son époque», nous dit-elle à propos de *Des hommes*, «c'est un concentré des topoï du grand public sur la guerre d'Algérie depuis dix ans, c'est presque un peu agaçant finalement.»⁴ Sans partager son sentiment d'agacement, je souscris toutefois à son diagnostic qui veut que *Des hommes* reflète un état des lieux actuel de la mémoire collective de la guerre d'Algérie. On pourrait même parler d'un savoir collectif, d'une conscience ou d'une sensibilité collectives qui auraient évolué depuis la fin des années 1990, depuis la substitution officielle, en 1999, du qualificatif d'«événements d'Algérie» par celui de «guerre d'Algérie», comme si cette substitution avait permis au discours collectif de relier à un savoir historiographique élaboré de façon systématique depuis les années 1980. Un savoir longtemps tabouisé, couvert de silence, ignoré et finalement très médiatisé. Un savoir appartenant au silence de nombreuses mémoires individuelles qui en avaient fait l'expérience. Un savoir concernant le quotidien des appelés, les pratiques de torture, les scènes d'exode des pieds-noirs, le sort des harkis et ainsi de suite, un savoir invoqué par Laurent Mauvignier sans qu'il en fasse son thème principal.

En moins de dix ans, ce savoir a effectivement intégré la mémoire collective de la guerre d'Algérie et l'a profondément transformée. Le roman de Laurent Mauvignier n'est pas le simple écho de cette mémoire collective. Contrairement à ce qu'insinue Raphaëlle Branche, il en est une illustration critique dans la mesure où l'auteur, au moyen de sa fiction, interroge son fonctionnement en éclairant les principes de toute mémoire collective et du récit mémoriel tout court. «Faire parler les silences de l'Histoire» et tenir compte de leur extraordinaire complexité «[...] n'est peut-être tout à fait possible que dans la fiction» (Robin, 1995 : 65).

Bibliographie

- AGAMBEN, Giorgio; HAVERKAMP, Anselm. Giorgio Agamben im Gespräch. *Literaturen*, 2001, n° 1, p. 22–27.
- BOUCHERON, Patrick. «Toute littérature est assaut contre la frontière». Note sur les embarras historiens d'une rentrée littéraire. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2010, n° 2, p. 441–467.
- CERTEAU, Michel de. *L'Écriture de l'histoire*. Paris: Gallimard, 1975.
- MAUVIGNIER, Laurent. *Des hommes*. Paris: Minuit 2009.
- Le Petit Robert*. Paris: Le Robert 1984.
- ROBIN, Régine. *Le Naufrage du siècle suivi de Le Cheval blanc de Lénine ou l'Histoire autre*. Montréal: XYZ, 1995.
- ROBIN, Régine. *Le roman mémoriel*. Montréal: Le Prémabule, 1989.

⁴ 9 décembre 2009 sur France Culture, «La fabrique de l'histoire: que peuvent apporter les romans à l'histoire», émission animée par Emmanuel Laurentin, avec la participation de Rémi Besson (historien), Raphaëlle Branche (historienne), Bruno Tessarech (auteur de *Les sentinelles*, 2009), Sylvie Thénault (historienne) et Annette Wiewiorka (historienne).

Abstract and key words

This article focuses on the question to what extent Laurent Mauvignier's *Des hommes* is not simply a novel on the Algerian War but also an enquiry into how past experiences inform the present, making it a symptom of the past. The novel's characters are both subjects and objects, caught up in the remorseless mechanism of repressing, remembering and forgetting. The questions that arise in view of the novel's major themes help to make sense of Laurent Mauvignier's poetic choices in approximating the past: how and to what extent does literature make it possible to remedy the absolute absence of the past? Does literature enable us to reconsider the logic of historiography's dominant knowledge about the past? How does literature proceed in order to link the intimate and individual to collective history, thereby signaling that the intimate is inextricably tied to the collective and vice versa? Laurent Mauvignier's novel shows that collective memory, which is always polyphonic, may be the best means to reactualise a complex past and that perhaps this is only possible in fiction.

Laurent Mauvignier; Algerian war; history; fiction; collective memory; polyphony of memory; Régine Robin; Michel De Certeau; cinema rhetoric; symptom; silence of the history;